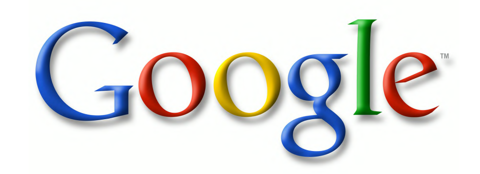



STANFORD UNIVERSITY LIBRARY
1969

ZUR GESCHICHTE

VON

SCHÖNBRUNN.

STUDIEN

VON

DR. JOSEPH DERNJAČ.

WIEN 1885.

ALFRED HÖLDER

K. K HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG

I., ROTHENTHURMSTRASSE 15.

ERSTE WIENER VEREINS-BUCHDRUCKEREI
VII., STIFTGASSE 3.



VORWORT.



Was die nächstfolgenden Blätter bringen, sind die Resultate eines mehrjährigen Lieblingsstudiums. Sollte Einer oder der Andere den behandelten Gegenstand für zu unbedeutend zu einer ausführlichen Besprechung erachten, so halte er sich gefälligst vor Augen, dass gerade durch die Betrachtung anscheinend geringfügiger und auf den ersten Anblick wenig anziehender Objecte Gesichtspunkte gewonnen werden können, von denen aus betrachtet hervorragende dann in einem neuen Lichte erscheinen. Es ist nicht unsere, sondern der fachmännischen Kritik Sache, darüber zu entscheiden, ob es uns gelungen ist, solche Gesichtspunkte aufzufinden oder nicht.

Für lebhafte Unterstützung unserer Arbeit schulden wir in erster Linie unseren Dank der hohen k. k. Cabinets-Kanzlei, welche uns die Benützung des k. k. Cabinets-Archivs gestattet, der Direction und den Beamten dieses, sowie des k. k. Geheimen Haus-, Hof- und Staats-Archivs und des k. k. Reichs-Finanz-Archivs; dem hohen k. k. Reichs-Kriegs-Ministerium und dessen Registratur, endlich dem Secretariate der k. k. Akademie der bildenden Künste. Von älteren und erfahreneren Fachgenossen haben sich vom Beginne derselben an für die Arbeit interessirt und sie mit Rath und That werkthätig gefördert Herr Professor Dr. Carl v. Lützow und Herr Director Dr. Albert Ilg.

Dass wir im Stande waren, zu bieten, was im ersten Capitel geboten wird, verdanken wir der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, welche uns durch die Gewährung einer Subvention die Reise nach Stuttgart und Innsbruck ermöglichte, sowie den Herren: Oberstudienrath Dr. Heyd, Geh. Leg.-Rath von Schlossberger, Hofrath Dr. Wilhelm Hemsen, Hof-Domänen-Rath Schwarz, sowie dem Herrn Archivar Braumiller, welche sich am erstangeführten Orte unser und unserer Sache warm angenommen.

Die Herren, denen der Verfasser sonst noch zu Dank verpflichtet ist, sind im Texte und in den Noten an gehöriger Stelle angeführt. So möge denn die Schrift ihren Weg gehen, und allen denen, die sich für die Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts und speciell für deren Entwickelung in unserem Vaterlande interessiren, bestens empfohlen sein.

Wien, Ende December 1884.







ERSTES CAPITEL.

DES HOFSTATUARII BEYER VORLEBEN.


Johann Christian Wilhelm Beyer wurde am 27. December 1725 zu Gotha geboren [1]. Sein Vater Johann Nicolaus Beyer stand als „Hofgärtner“ in den Diensten des Herzogs Friedrich II. [2], eines Potentaten, welcher, wie die meisten deutschen Territorialherren der damaligen Zeit, in seiner Weise Louis XIV. es nachzuthun bestrebt, viel auf Prunk und Pracht verwendete, zu mehrerer Entfaltung der letzteren einen glänzenden Hofstaat sich einrichtete und natürlich auch von einer leidenschaftlichen Bauwuth ergriffen war [3]. Dank der letzteren erhielt die Stadt Gotha eine der grössten Zierden, welche sie besitzt, das Schloss Friedrichsthal mit seinen ausgedehnten Gärten [4]. Die Aufsicht über diese, sowie über die anderen ähnlichen dem Hofe gehörigen Anlagen war Sache der

Geburtsort.

Vater.

Friedrich II. von Gotha.

Friedrichsthal.

Hofgärtnerei.

[1]) Bisher hat man allgemein 1729 als Beyer's Geburtsjahr angenommen. Das richtige Datum brachte erst Kabdebo. S. dessen Artikel „Das Künstlerehepaar Beyer“ in der „Allgemeinen Kunstchronik“, Bd. V, Nr. 3 u. 4. Wenn wir im Folgenden den Versuch machen, einzelne irrthümliche Angaben Kabdebo's quellenmässig richtig zu stellen, so liegt uns dabei — wir müssen dies vorausschicken — die Absicht, das Verdienstliche seiner Arbeit irgendwie schmälern zu wollen, durchaus fern.

[2]) Ders. a. a. O. ohne den Herzog zu nennen. Ueber letzteren u. s. Nachfolger s. Galletti, Geschichte und Beschreibung des Herzogthums Gotha, 2 Thle., 1779, 8°.

[3]) Galletti, a. a. O. II., 130.

[4]) Eine, allerdings nicht sonderlich gute, Abbildung bei Rudolphi, Gotha diplomatica 1716, Fol. II. 167. — Eine malerische Ansicht der Schlossfaçade bei Morison, Views of the ducal palaces and hunting seats of Saxe-Coburg-Gotha s. a. fol. Lithogr. — Beschreibung der Gartenanlagen um Friedrichsthal bei Galletti a. a. O. 219 fgg.

„Hofgärtnerei“, welche, aus einem Obergärtner und drei anderen Gärtnern bestehend, zum Stabe des Oberhofmarschallamtes zählte [1]). Es ist uns nicht bekannt, welchen Rang Beyer's Vater in dieser vierköpfigen Horticultur-Hierarchie einnahm; wir haben das Vorstehende nur erwähnt, weil es sich bei dieser Gelegenheit wieder einmal weist, wie sehr bei bedeutenden Menschen die ersten Jugendeindrücke das ganze zukünftige Streben und Trachten, den Gegenstand, bei welchem letzteres von Erfolg begleitet sein sollte, vorherbestimmen. Gärten und Gartenanlagen umgaben den herzoglich Württembergischen und später kaiserlich Oesterreichischen Hofstatuarius in seiner Kindheit; in einem Garten hinterliess er jenes Werk, welches, wie kein anderes, Zeugniss ablegt von seinem Wissen und Können; Gärten und Gartenanlagen bildeten noch in seinen späten Tagen sein Lieblingsstudium. Beweis dessen „Die Neue Muse“, welche er, fast sechszig Jahre alt, veröffentlichte und worin er u. A. auch die „Beschreibung eines vormaligen Sachsen-Gothaischen Gartens“ mit einfliessen liess, wenig genau und als Anhaltspunkt zur Feststellung der Localität, welche er meinte, zu dienen kaum geeignet, aber interessant für uns, als ein Aufleuchten der Erinnerung des Meisters an seine frühe Jugendzeit, die nicht ohne Aussaat geblieben für die späteren Jahre des Arbeitens und Schaffens [2]).

Jugend-eindrücke.

Studien und Erfolge des Mannes.

„Die Neue Muse.“

Sachsen-Gothaischer Garten.

[1]) Galletti, a. a. O. II., 263.

[2]) „Die Neue Muse oder der Nationalgarten, den akademischen Gesellschaften vorgelegt von ihrem Mitgliede Wilhelm Beyer, Wien, gedruckt bei Thomas Edlen von Trattnern, 1784.“ Fol. Wie sich dieses Werk zu den Schriften verhält, welche für die Entwickelung des modernen Gartengeschmackes massgebend geworden sind, dies festzustellen muss einer Specialuntersuchung vorbehalten bleiben. — Die obenerwähnte Beschreibung — wir geben sie in der Hoffnung, dass jemand anderer die Identität der geschilderten Oertlichkeit festzustellen im Stande sein wird — steht p. 10 in der Note und lautet folgendermassen: „Dieser Garten war von keinem sehr grossen Umfange, allein die Alleen ausser demselben und die bürgerlichen kleinen Gärten, die davon nur durch Hecken abgesondert waren, gaben ihm ein grosses Ansehen. Zu jeder Jahreszeit, zu jeder Stunde fand man eine temperirte Gegend, wo der Hof das Frühstück nehmen, und auch Mittags und Abends mit aller Bequemlichkeit speisen konnte. Ein vom Leinfluss stets erfrischter Canal gab Abends im schattigen Thiergarten, der von mehr als tausend Lampen beleuchtet war, zu mannigfaltigen Ergötzungen Anlass, so lud ein grosser Teich, in dessen Mitte eine schöne Insel lag, zu einer Lustfahrt mit Schiffen ein. Der Orangengarten hatte wegen seiner besonderen Lage noch andere Bestimmungen. Verschiedene Arten von Parterren oder offenen Plätzen und Terrassen,

Lehre. Anstellung in Stuttgart.

Der Sohn lernte das Handwerk des Vaters und so darf es denn Niemanden Wunder nehmen, wenn er, als dieser, wir wissen nicht wie und wann, den herzoglich Gothaischen Dienst mit dem des Herzogs von Württemberg vertauschte [1]), zuerst „in der Garten-Ingenieurkunst angestellt wurde“ [2]). Seine weitere

bald im Quadrat, bald in ganzen, bald in halben Zirkeln, durch mehr oder weniger Stuffen erhaben, waren mit tausend Orangebäumen besetzt. Auf hohen Terrassen übersahe man Wälder, die diese Parterre einschlossen, dergleichen die Natur nur in Kalabrien hervorgebracht zu haben schien.“

„Ein Arm des Leinflusses stürzte sich an einem Ende des Gartens über Felsen herab. Er füllte verschiedene Bassins, theilte sich durch alle Parterre, und belebte den ganzen Garten, den er in den heissesten Sommertägen ganz unter Wasser setzen konnte.“

„Die Escarpen und Speronen der rings umher liegenden Terrassen waren theils mit hochstämmigen Buchs, mit Taxis, Feigen, Pfirsich, Abrikosen und Weinranken bekleidet, so dass es das Ansehen hatte, als wenn wieder andere Gärten auf Bäume und grüne Hecken gepflanzet wären, die mit den schwebenden Gärten, mit den babylonischen Horti pensoli eine Aehnlichkeit zu haben schienen.“

„Unter den Terrassen waren Grotten angebracht, die die Kunst der Natur trefflich abgespähet hat. Einige glänzten von edlen Stoffen, andere von Tropfstein, von der Natur gebildet; andere schienen Naturaliencabinete zu seyn, in denen die Natur mit allen ihren Herrlichkeiten verschwenderisch prangte. Hier war ein Obstgarten, da ein Tannenwald — — kurz das gierige Auge des Gastes wurde befriedigt und der Geist fand seine Nahrung.“

„Freilich hat zu dieser Ausbildung die Lage der Gegend viel beygetragen, und man findet nicht überall diese einfassende Anhöhe zu Terrassen, die die Parterre an hellen Wintertägen vor mitternächtlichen Winden schützen, und durch den Bruch der Sonnenstrahlen an den Wänden die Gegend erwärmen.“ — Man vergleiche damit die bei Galletti. a. a. O. II. 219. Vielleicht hat übrigens der Garten, welchen B. beschreibt, 1784 nicht mehr existirt; das Wörtchen „vormalig“ wenigstens lässt Letzteres vermuthen.

[1]) Kabdebo, a. a. O. 26.

[2]) Angabe Beyer's selbst, in dem von Kabdebo auszugsweise mitgetheilten, dem Archiv der k. k. Akademie entnommenen Promemoria, welches jener an den Fürsten Kaunitz überreicht hatte, als es sich darum handelte, die seit dem am 13. April 1770 erfolgten Tode van Meytens' in Erledigung gekommene Directorstelle zu besetzen. (S. darüber Lützow, Gesch. d. Akad., p. 35.) Mit demjenigen, was Kabdebo über die Selbstüberschätzung des Künstlers sagt, sind wir zum Theil einverstanden, müssen aber bemerken, dass unserer Ansicht nach das blosse Nichtauffinden eines Namens in irgend welchen Acten wohl nicht genügt, um Jemandes Angaben zu verwerfen, wenn man bedenkt, wie lückenhaft dieselben, absonderlich wenn sie aus dem 18. Jahrhundert stammen, gelegentlich sind.

Dresden. Ausbildung soll er vorerst in Dresden erhalten haben [1]), doch ist darüber nichts Sicheres bekannt. Etwas mehr wissen wir von den Reisen, welche er auf Kosten der herzoglichen Casse unternahm. Von der Ueberzeugung durchdrungen, dass nur, wer sich durch längere, anhaltende Studien dazu vorbereitet, von einer Reise nach Rom einen Nutzen haben könne; dass nirgends solche Mittel, sich auf letztere zu präpariren, vorhanden seien, als in Paris [2]), sandte der Stuttgarter Hof, wie seine übrigen Pensionäre, so auch unseren Beyer zuvor in die Seinestadt und dann erst in die Tiberstadt. Gegen Ende des Jahres 1747 erfolgte die Abreise des Künstlers nach Paris [3]); um die Jahreswende von 1750—51, nach dreijährigem Verweilen am zuletztgenannten Orte, seine Rückkehr nach Stuttgart [4]).

Paris.

[1]) Dies giebt nur eine einzige, übrigens ausgezeichnete Quelle an: Uexküll, „Entwurf einer Geschichte des Fortschritts der bildenden Künste in Württemberg von Heinrich Schickard's Zeiten bis 1815.“ Anhang zu E. v. Gemmingen's „Heinrich Schickard's Lebensbeschreibung“. Tübingen 1821. p. 110 fgg. Vgl. über Uexküll: Haackh, Beiträge aus Württemberg zur neueren Deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1863. p. 6.

[2]) Diese Ueberzeugung hat sicherlich Nicolaus Guibal nicht der erste am Stuttgarter Hofe gehegt, wie Uexküll p. 125 meint, denn sonst wäre nicht Beyer vor der Ankunft Guibal's in Stuttgart (1749) nach Paris und vor Guibal selbst (1752) nach Italien geschickt worden. Dass die in Guibal's Kopfe die Form jenes „sonderbaren und rationellen Vorurtheils“, in dessen Gemässheit er später seine Zöglinge instruirte, angenommen, wornach „der Deutsche kein Feuer habe, daher, wenn der Künstler wandere, er zuerst nach Paris solle, und dann erst nach Italien, wenn er sich dort welches geholt“, ist möglich. Den richtigen Grundgedanken, welcher diesem Dictum zu Grunde lag, und den wir als schon vor Guibal vorhanden nachgewiesen zu haben glauben, hat Uexküll dargelegt, a. a. O. 125. Note.

[3]) Kabdebo setzt 1748 und kommt der Wahrheit ziemlich nahe. Der richtige Zeitpunkt ergiebt sich, wenn man Beyer's eigene Angabe in dem von K. mitgetheilten Curriculum vitae zusammenhält mit einer Notiz in den im kgl. Finanzarchive zu Ludwigsburg befindlichen „Landschreiberey-Rechnungen“, je $1^1/_2$ Jahre umfassenden Bänden, in denen die verausgabten Summen unter bestimmten Rubriken eingetragen sind. Leider sind die Belege dazu, Quittungen, Anweisungen etc. zu Grunde gegangen. Da heisst es nun im Bande von 1747, p. 993: „Johann Wilhelm Beyer zu seiner vorhabenden Reysse ein Viaticum, auf Specialdecret ddo. 31. October 1747. 15 fl.“ Das Reiseziel ist nicht angegeben, wird aber durch Beyer's eigene Angabe ergänzt. Ueber irgend welche Unterstützungsgelder, die er während seines Pariser Aufenthaltes empfangen, haben wir keinerlei Aufzeichnung finden können.

[4]) Wenn, wie Beyer (bei Kabdebo a. a. O.) sagt, sein Aufenthalt in Paris drei Jahre gedauert hat, so ergiebt sich für seine Rückkehr obiges Datum. S. übrigens die folgenden Noten.

Rom.

Gegen das Ende von 1751 machte er sich auf den Weg nach Rom, nachdem ihm „unter dem Engagement, keine fremden Dienste anzunehmen, sondern wieder anhero zurückzukehren, auch alljährlich etliche Stück Mahlereien von seiner Arbeit hieher zu senden", am 13. October 1751 ein Jahresstipendium von 400 fl. angewiesen und „zum Behuf der Reysse" auf ein Jahr „avancirt" worden war [1]. Wenn wir den Versicherungen Beyer's Glauben schenken dürfen, so war er nach Paris gegangen, um sich daselbst „auf die Baukunst in allen ihren Theilen zu verlegen" [2]. Verhält es sich wirklich so, wie er sagt, so muss er, am Orte seiner Bestimmung, i. e. in Paris angekommen, Zirkel und Richtscheit ziemlich bald mit Pinsel und Palette vertauscht haben, denn nach seiner Rückkehr heisst er der „Mahler Christian Wilhelm Beyer" und wird, wie schon aus den „Mahlereien", welche man als Beweise seines Fortschreitens von ihm verlangt, ersichtlich, um sich in der Malerei „mehreres zu habilitiren, er nach Rom abgeschickt" [3]. Angesichts dieser actenmässig erwiesenen Thatsachen darf es billig unser Erstaunen erregen, wenn wir ihn nach seiner Rückkehr aus Italien als „Statuaire" eine schöne, einflussreiche und einträgliche Stellung einnehmen, durch plastische Schöpfungen seinen Namen auf die Nachwelt bringen sehen. Aber vielleicht sind letztere in einem gewissen Zusammenhange mit den Werken jener Malerschule, deren Bekanntschaft er in Paris gemacht und in Rom fortzucultiviren schwerlich je ganz aufgehört hat; vielleicht findet sich an denselben bereits ein Hauch von jener Richtung, welche bald nachher in der französischen Malerei und allgemach auch bei der der übrigen Völkern siegreich zum Durchbruch gelangte, aber damals bereits sich Bahn zu brechen begann; vielleicht lassen sich einzelne von ihnen, obschon man sie mit

Stipendium.

Studium der Architektur.

Der Malerei.

„Statuaire".

Werke dieses und die der franz. Malerei.

[1]) Hochfürstliches Decret ddo. Urach d. 13. October 1751. Die Verordung von Geheimen Rathswegen wegen der „Avancirung" des Gehaltes vom 22. October 1751. Landschreiberey-Rechnungen 17·1—52. Rubrik: „Auf sonder fürstl. Befehl jährl. Posten." Die zuletztangeführte von den beiden Verordnungen findet sich im Concept, auch im kgl. Staats-Filial-Archiv zu Ludwigsburg, Geh. R. A. Fasc. 51. Rubr. 42. Als wir Einsicht in dasselbe nahmen, gewahrten wir, dass wir diesbezüglich schon Vorgänger gehabt. nämlich Krell und Kabdebo.

[2]) Kabdebo, a. a. O.

[3]) S. Die drei soeben citirten Actenstücke. In dem zuletzt angeführten heisst es u. A., dass „der Mahler Christian Wilhelm Beyer alle Tage in procinctu stehe, seine Reysse nacher Rom anzutreten." 22. October 1751.

anderen gleichzeitigen Producten ihrer Art zusammenzuhalten und zu vergleichen nicht unterlassen darf, nur mit Herbeiziehung der Werke der damaligen Malerei, vor Allem der französischen, vollständig begreifen und erklären.

Erhöhung des Stipendiums.

In Italien, wohin ihm sein Stipendium, vom 6. Juli 1754 an — es ist uns nicht bekannt warum, wir dürfen aber vielleicht Serenissimi Zufriedenheit mit den eingesandten „Stück Mahlereyen" als die Ursache vermuthen — um eine Jahressumme von 150 fl. erhöht, so dass er also von dem genannten Zeitpunkt an 550 fl. jährlich bezog, in vier Jahresraten entweder direct oder durch Vermittelung von Bankiers zugesendet wurde — als solche werden das Haus Reinwald, Finkh und Vischer und eine Heydenheimer Compagnie genannt [1]) — in Italien also blieb der Kunstjünger bis gegen das Ende von 1759, im Ganzen acht Jahre [2]). Im Juni dieses Jahres erfolgte mittelst Decret seine Rückberufung, wobei ihm für die Rückreise 75 fl. „ausgeworfen", aber nicht baar ausbezahlt wurden; im September finden wir ihn bereits in Florenz und zwei Monate darauf, im November, wieder in Stuttgart [3]), wo der „Statueur" auf herzoglichen Befehl durch den Oberbaudirector — wohl de la Guepière — zwar die mündliche Zusage, in Bälde mit einer Jahresbesoldung von 1200 fl. angestellt zu werden, erhielt, auf seine definitive Anstellung mittelst Decrets aber noch eine gute Weile warten musste und wahrscheinlich noch länger hätte warten müssen, wenn nicht eine kleine Geldklemme, in welche er in Rom in der letzten Zeit seines dortigen Aufenthaltes gerathen war, ihm zu derselben verholfen und ihn dadurch aus der viel schlimmeren Calamität gerissen haben

Uebermittler des letzteren.

Rückreise.

Florenz.

Stuttgart.

Anstellungsversprechen.

[1]) Landschreiberey-Rechngg. 1752—1760. Möglicher Weise sind obige Bankiersnamen und die Compagnie eins und dasselbe. S. übrigens die folgenden Noten. Mit einem gleich hohen Stipendium, wie das, welches Beyer erhalten, nämlich mit 400 fl., wurde später auch Johann Gotthard von Müller nach Paris geschickt. Vgl. Berthold Pfeifer: „Die Kupferstecher Müller." Württemb. Jahrbücher f. Landesgesch. IV, 1881, p. 161, fgg.

[2]) Also nicht zehn Jahre, wie Beyer selbst angiebt, bei Kabdebo a. a. O.

[3]) Landschreiberey-Rechngg. 1759—60, p. 344: „Dem Mahler Beyer zu Rom bezahlt: Den 18. September in Florentz, welches am 16. October 1759 dem Herrn Commerzienrath Finkh von Heydenheim ersetzt worden, 330 fl." „Den 17. Jan. 1760 ersetzt die ihm — Beyer — zur Rückreysse pr. Decret vom 12. Juni 1759 schon ausgeworfen 75 fl. Hierüber existiren noch an Subsistenzgeld 126 fl. 12 kr." — Aus diesen Notizen resultiren klar und hell die drei oben angeführten Daten.

würde, in welche die Verzögerung seiner Gehaltsanweisung in Stuttgart ihn versetzt hatte [1]).

Folgen von dessen Nichterfüllung.

Es war nach dem „Handel mit einem Bankier", dessen er in seinem Schreiben an den Herzog Carl Eugen vom 16. Juni 1760 [2]) erwähnt, zu urtheilen, obige Klemme vermuthlich nicht seine erste Verlegenheit und wenn Beyer selbst als deren Ursache den Umstand anführt, „dass er bei seiner Abreise mit dem Benöthigsten nicht versehen gewesen sei", so entfernt er sich sicherlich nicht weit von der Wahrheit, da die etwas saumselige Art und Weise, mit welcher ihm in diesem Jahre die „Subsistenz-Gelder" seitens der herzoglichen Kammer ausbezahlt wurden, zur Vermehrung seiner Bedrängnisse das Ihrige jedenfalls redlich beigetragen hat.[3]) Da er, wie schon gesagt, sein Reisepauschale nicht erhalten hatte, borgte er einen Betrag von 80 fl. — wie man sieht nur um 5 fl. mehr als letzteres betrug — von einem gewissen Abbé Miloni, welcher weiter nicht bekannte Ehrenmann auf dessen „in Rom zurückgelassene Pretiosa die Hand deckte", als der Künstler decretaliter angewiesen, „der gnädigsten Intention gemäss unterwegs allerorten zu verweilen, wo etwas vor ihm zu sehen", von dem Gelde, das, wie bereits erwähnt, demselben nachträglich in Florenz zugekommen war, nicht genug erübrigen konnte, um der ihm gegenüber eingegangenen Verbindlichkeit nachkommen zu können, und als Beyer, bereits nach Stuttgart zurückgekehrt und ausser jener früher angeführten Stellen- und Gehaltszusicherung trotz „zu wiederholten Malen übergebenen unterthänigen Supliquen" irgend etwas zu erreichen nicht im Stande, nach einem mehrmonatlichen Aufenthalte daselbst in so bedrängten Umständen sich befand, dass er mangels an Mitteln zur Hinreise nicht einmal eine Erbschaft, welche ihm inzwischen in Gotha zugefallen war, flüssig machen konnte, nicht

Römische Geldcalamitäten u. deren Ursache.

Abbé Miloni als Nothhelfer.

Pfändung der in Rom zurückgelassenen Effecten.

Gothaer Erbschaft.

[1]) Für das soeben Gesagte und das im Folgenden noch zu Erwähnende die Quellen: 1. Der Brief Beyer's an den Herzog, von dem sogleich die Rede sein wird. 2. Bericht des Oberhofmarschallamtes an den Herzog, 21. Juni 1760. 3. Des letzteren Anweisung an die Kammer zur Auszahlung des Gehaltes, 12. Juli 1760. Stuttgart, Archiv des Oberhofmarschallamtes.

[2]) Bis zu diesem Tage waren, wie Beyer im Briefe angiebt, seit seinem Eintreffen in Stuttgart, acht Monate vergangen. Demnach ergiebt sich als Zeitpunkt seines Eintreffens in Stuttgart der October 1759.

[3]) Am 17. Februar 1759 war ihm eine Rate zugekommen, dann bis in den September, wo ihm, als er schon auf der Rückreise begriffen war, 330 fl. ausbezahlt wurden, nichts mehr. Landschreiberey-Rechnungen 1758–59.

zufrieden damit, demselben die genannten Kostbarkeiten „bis hieher ungebührlicher Weise vorzuenthalten" — etwa im Juni 1760 — beim Oberhofmarschallamte die Klage gegen ihn einreichte [1]). Dies half. Beyer aufgefordert, seinen Gläubiger zu befriedigen, erklärte sich dazu bereit, sobald betreffs seiner Besoldung „Se. herzogliche Durchlaucht das Decret an seine Behörde zu erlassen gnädigst geruhen werden" [2]) und schrieb jenes schon oben citirte Schreiben an den Herzog, worin er seine Bedrängniss und die Unmöglichkeit seinerseits, so lange letztere andauere, zu leisten, was man von ihm verlangt, offen darlegte. Daraufhin ward mit Decret ddo. Stuttgart, 12. Juli 1760, „dass Se. herzogliche Durchlaucht den aus Italien zurückgekommenen Statueur Bayer unterm 11. November vorigen Jahres mit einem jährlichen Gehalt von zwölfhundert Gulden in herzogliche Dienste gnädigst aufzunehmen geruhet, der herzoglichen Rent-Cammer zu weiterer unterthänigster Nachachtung in Gnaden angefügt" und zugleich das Oberhofmarschallamt angewiesen, von der Besoldung die 80 fl., um derentwillen der Künstler verklagt worden war, einzucassiren und dem Abbé Miloni einzusenden [3]). So kam der Manichäer zu seinem Gelde und Beyer durch letzteren zu einer wohldotirten Condition. Wer waren seine Lehrmeister gewesen?

Klage beim Oberhofmarschallamte.

Definitive Anstellung.

Lehrer des Künstlers.

Was Paris betrifft, so versichert Kabdebo den Namen Beyer's in den Listen der Ecole des Beaux-Arts vergebens gesucht zu haben [4]). Wir constatiren vorläufig nur, dass es uns scheint, als ob gewisse Stellungen und Anordnungen übereinstimmten mit denjenigen, die ein namhafter französischer, allerdings lange vor Beyer's Ankunft in Paris verstorbener Meister, Antoine Coypel, den Gestalten in seinen Bildern zu geben liebte. War es, wer ihn darauf verwiesen, vielleicht dessen Sohn Charles Antoine Coypel, zu eben der Zeit Director der „Académie royale de peinture et de sculpture?" [5])

Listen d. Ecole des Beaux-Arts.

Charles Coypel.

„Ehrendecret" in Wien.

Im Juli 1770, gerade zehn Jahre, nachdem er in Stuttgart zum Statuarius ernannt worden war, erhielt unser Künstler in

[1]) Schreiben Beyer's.

[2]) Bericht des Oberhofmarschallamtes.

[3]) Die schon citirten Acten im Archiv des herzoglichen Oberhofmarschallamtes.

[4]) a. a. O. p. 28.

[5]) S. in Vitet's L'Académie royale de peinture et de sculpture, Paris, 1861, p. 389 die „Liste chronologique des divers officiers de l'Académie". Coypel war Director vom 23. Juni 1747 bis zu seinem Tode am 25. Juni 1752.

Wien als „k. k. Hof-Mahler und Statuarius“ das „Ehrendecret“ [1]), worin ihm ein Gehalt von gleicher Höhe mit dem in Stuttgart genossenen, nämlich 1200 fl., den er übrigens bereits seit $1\frac{1}{2}$ Jahren vom k. k. Geheimen Cameralzahlamt ausbezahlt erhielt [2]), „als eine ordnungsmässige Hofbesoldung beim k. k. Universal-Cameralzahlamt angewiesen“ und zugestanden ward, „dass er in seiner Beschäftigung die Pretiosa und edle Producta, ohne jedoch hierdurch Jemanden zu benachtheiligen, auf seine eigenen Kosten auszugraben, nicht gehemmt werden solle“, nicht gehindert in einer Thätigkeit, worin er auch bisher „durch Hervorbringung vieler hier Landes verborgener Schätze schon viele Proben seiner Kenntnisse an den Tag gelegt“ [3]). Was für Schätze dies gewesen seien, welche aus ihrer Verborgenheit hervorgezogen zu haben ihm im Vortrage des Obersthofmeisters vom 4. Juli 1770 -- wohl auf Grund von Beyer's eigenen Angaben — zum Verdienste angerechnet wird; ob jener „Oberleib einer Venus“ und jener Satyrkopf, die „seinem und vieler Kenner Urtheile nach, Werke aus den schönsten Zeiten des Alterthums sein müssen“, darunter gemeint, welche „aus einem Schutthaufen in Wien“ an's Licht gebracht zu haben er sich an einem anderen Orte rühmt [4]) und die wir, falls sie, wie es wahrscheinlich geschehen, in das kaiserliche Antikencabinet gekommen sind, vielleicht in Nr. 79 und 210a des letzteren zu suchen haben [5]); ob unter jener Bewährung seiner Kenntnisse die, allerdings verdienstvolle, That zu verstehen sei, welche vollbracht zu haben er an zwei Stellen, ebendort wie jene soeben erwähnte und noch an einer andern unter seinen rebus praeclare gestis mit anführt, dass „er viele der schönsten Brustbilder aus weissem Marmor aus einem gleich verächtlichen Orte“, wie der vorbemeldete Schutthaufen „in das k. k. Lustschloss Belvedere“ versetzt [6]) und dort „eine Galerie von verworffenem Marmor“ zu sammeln begonnen,

Gehalt.

Ausgrabungen.

Funde u. deren gegenwärtiger Standort.

Busten im Belvedere.

[1]) „Protocollum in Parthey-Sachen“, 1770, p. 36. v. Intimation an den Geheimen Zahlmeister v. Mayer, „St. Stephani-Ordens-Ritter“ ibid. p. 142. v. (Staats-Archiv.) – Intimationen an das k. k. Universal-Cameralzahlamt, sowie an das Obersthofmeisterliche Cameral-Taxamt datirt vom 12. Juli und 4. August 1770 im Reichs-Finanzarchiv.

[2]) Die Belege für dies Datum s. weiter unten.

[3]) „Protocollum in Parthey-Sachen“, 1770, p. 134. Vortrag des Obersthofmeisteramtes vom 4. Juli 1770, welcher den Inhalt zweier nicht mehr erhaltenen Bittschriften Beyer's wiedergiebt. (Staats-Archiv.)

[4]) Oesterreichs Merkwürdigkeiten. Ueber letztere weiter unten.

[5]) S. den Katalog von Sacken und Kenner.

[6]) Oesterreichs Merkwürdigkeiten.

Evangelium von der Nachahmung der Alten.

„damit die Jugend verschiedener Meister Arbeit sehen, Nutzen ziehen und sich in der Nachahmung die anständigste und daraus gefälligste Art wählen könnte“ [1]): dies lässt sich vorderhand nicht mit Bestimmtheit feststellen. Genug, als er unter Hinweis auf die genannte, von seinem Wissen und Können Zeugniss gebende „Hervorbringung“ um Dasjenige bat, was ihm nachher im oben citirten „Ehrendecret“ gewährt ward und noch um Einiges andere dazu, so z. B. um den Charakter eines „Hof- und Naturalien-Antiquarii“, führte er zur Unterstützung seines Ansuchens auch an, dass er „mit denen berühmten Antiquariis Abbate Vineti und Winckelmann 10 Jahre lang in Abzeichnung, Dechifrirung und Erklärung der Antiquitäten, und drei Jahr lang bey der Herkulanischen Academie zu Portici an Entdeckung der Marmors und Bronces gearbeitet“ [2]). Wir haben im Nachfolgenden die Angaben Beyer's auf ihre Wahrheit hin zu prüfen.

Bitte um den Titel eines Hof- und Naturalien-Antiquarii. Qualificationsbegründung.

Verkehr in Italien.

Es ist uns im Vorhergehenden bereits klar geworden, dass sein Aufenthalt in Paris nur drei Jahre, in Italien nur acht Jahre betrug. Angenommen er habe drei von den letzteren bei der Herculanensischen Akademie verbracht, so bleiben für Rom nur vier Jahre und etliche Monate übrig und es muss während der Zeit, welche nöthig ist, damit die von Beyer genannte Zahl 10 voll werde, dessen Mitarbeiten mit jenen Männern, wofern ein solches überhaupt stattgefunden hat, in irgend einem schriftlichen Verkehr bestanden haben, von welchem wir jedoch Spuren aufzufinden bisher nicht so glücklich waren. Dass er mit ihnen mündlich verkehrt, Umgang gehabt hat, lässt sich in Bezug auf den einen von den beiden mit ziemlicher Sicherheit vermuthen, in Bezug auf den anderen beweisen. Wer sich in Rom mit Antiken eingehender befassen wollte, musste wohl mit Ridolfino Venuti [3]), dem Antiquar

Ridolfino Venuti.

[1]) Promemoria Beyer's. Akad. Archiv. undatirt. Man beachte das Wort „Nachahmung“. Es liefert einen Beweis mehr für unsere Behauptung, dass B. bereits den Classicisten zuzurechnen sei.

[2]) Vortrag des Obersthofmeisters, a. a. O. Den Titel eines Hof- und Naturalien-Antiquarii — man erinnert sich unwillkürlich an den Antiquarius sanctae sedis apostolicae — erhielt B. nicht, auch nicht die Erlaubniss, wie er gebeten hatte, auf ärarische Kosten Ausgrabungen anstellen zu dürfen; hingegen, wie schon oben gezeigt, die Stellung eines Hof-Mahler und Statuarius mit Nachsicht der „Cameral-Tax“ per 60 fl.

[3]) Die wird wohl unter dem „Vineti“ gemeint und diese Namensform als weiter nichts denn als eine Verballhornung, durch einen Copisten des Obersthofmeisteramtes hervorgebracht, zu betrachten sein. Ueber Venuti s. Justi, Winckelmann II. b. 23.

er apostolischen Kammer und Oberaufseher der Alterthümer in und m Rom, in irgend welche Beziehungen treten. Vielleicht bot ie Ankunft des Herzogs Carl Eugen von Württemberg und essen Gemahlin in Rom 1752, denen, wie anderen hohen Herrchaften, auch Venuti den Cicerone machte [1]), für den Württembergischen Pensionär den Anlass, solche mit letzterem anzuknüpfen, oder, wenn sie schon bestanden, noch mehr zu befestigen. Mit Winckelmann, der vier Jahre nach Beyer in Rom ankam, bekannt zu werden, war, da der Gelehrte im Künstlerquartier am Monte Pincio seine Wohnung nahm, mit den Künstlern zechte, tafelte und in die Galerien und Umgebungen Roms seine Ausflüge machte [2]), für einen Künstler nicht eben sehr schwer. Indem Justi in seinem berühmten Werke über Winckelmann als die ersten ihres Standes, mit denen dieser nach seiner Ankunft in der ewigen Stadt in Beziehungen getreten, den später ebenfalls in Württembergischen Diensten stehenden Maler Adolf Friedrich Harper, dann den „würtemberg'schen Hofmaler Beyer" nennt, führt er u. A. auch an, letzterer habe „das Project einer deutschen Akademie in Rom nach dem Muster der französischen ausgearbeitet und vergebens deutsche Höfe dafür zu gewinnen gesucht" [3]). Dies gewährt uns den Einblick in einen Verkehr des Künstlers mit Institutionen und Menschen, deren Eigenschaften, Wesen, Worte und Werke vielleicht einen nicht geringeren Einfluss als die jener beiden grossen Archäologen auf ihn geübt haben; es bietet trotz des Mangels an documentarischen Nachweisen die Möglichkeit, mit einiger Wahrscheinlichkeit zu vermuthen, an welcher Stätte Roms er sich in seinem Malfach weitergebildet. Wenn ihm, wofern er sich in der That mit jenem obenerwähnten Projecte trug und, es zu realisiren sich die, leider vergebliche, Mühe machte, die deutsche Manier, welche den jungen Künstlern Stipendien für eine Reise nach Rom verleiht und es im Uebrigen unserem lieben Herrgott überlässt, jeden einzelnen darunter alldort auf den richtigen Weg, wenn überhaupt auf einen, zu führen, wenn ihm diese Manier weniger zweckentsprechend vorkam, als die Art und Weise, wie von Seite des französischen Staates dafür gesorgt wird, dass seine Pensionäre unter der Leitung geschickter Meister auch wirklich etwas lernen an der Anstalt, die er zu diesem Zwecke in der ewigen Stadt unterhält, an der

Carl Eugen in Rom.

Winckelmann.

Project einer deutschen Akademie in Rom.

Académie de France.

[1]) Justi, ibid. 24.
[2]) Justi, ibid. II. a 11. 14.
[3]) Idem ibid.

Académie de France: so muss Beyer wohl an letzterer häufi aus- und eingegangen, vielleicht als Gast zu den Studien zugelassen worden, mit einem oder dem anderen ihrer lernenden und lehrenden Mitglieder, wohl gar mit dem Director Charles Natoire selbst vielleicht schon von Paris her bekannt gewesen sein. Es giebt mehr als ein Beyer'sches Werk, für welches die Inspirationen, Motive, Vorbilder in den Schöpfungen des letzteren sowie des Jean François de Troy (Detroy), welcher vor ihm die Stelle eines solchen bekleidete, zu suchen sind [1]).

Natoire.

De Troy.

In welcher Weise Beyer bei der Herculanensischen Akademie in Portici Verwendung gefunden, darüber etwas Genaueres festzustellen, sind wir vorderhand nicht im Stande. Vielleicht war er ein Hilfsarbeiter Niccolò Vanni's oder Casanova's und zeichnete für letzteren die „Marmors und Bronzes"; auch Canart kann ihn als einen seiner „jobines" beschäftigt haben [2]). Es wird sich in der Folge zeigen, dass Beyer, obwohl er bei der Ankunft Winckelmann's in Rom, 1755, noch als „Maler" auftritt, das Werkzeug eines solchen nicht erst in Portici mit dem eines Bildhauers vertauscht. In Florenz, wo wir ihn, bereits auf der Rückreise begriffen, im September 1759 gefunden haben scheinen die Sammlungen der Uffizien seinem Blicke nicht entgangen zu sein; wenigstens glauben wir einigen Grund zu der Vermuthung zu haben, dass er es später vortrefflich verstanden, das „Museum Florentinum" als „Ideenmagazin" zu gebrauchen. Wo er sonst noch gewesen ist ausserhalb der Arnostadt, wissen wir nicht; wir haben auch keine Ahnung davon, welche „Cabinette

Accademia Ercolanense.

Portici.

Florenz.

[1]) Vgl. über beide Lecoy de la Marche „L'Académie de France à Rome, Paris 1874. 8°. p. 34 fgg. De Troy bekleidete die Directorstelle von 1738 bis 24. Jan. 1752. Natoire 1752—1775.

[2]) Canart, ein römischer Bildhauer und Restaurator (vgl. über ihn Justi a. a. O. II. a 190) hatte in Portici sein „Estudio". Was gefunden ward, brachte man entweder dorthin oder, was seltener der Fall war, in das Magazin des Camillo Paderni. „Se han puesto, se han conducido, se condujeron al estudio de Don Jos. Canart" oder „en el almazen de D. Camillo Paderni", so lauten die Notizen. (Vgl. Fiorelli, Pompejanarum antiquitatum historia I, 1 fgg.) Von Ende des Jahres 1755 an scheint dort, wo eben gegraben wurde, ein Gehilfe Canart's exponirt gewesen zu sein, ein „joben", gelegentlich ist wohl auch von mehreren „jobines" und, wo es sich um Transporte handelt, auch von der „gente" des „escultor Canart" die Rede. Da, wie die Notiz „Pinturas, las quales se han cortado por el joben de Canart" sagt, die Gemälde von diesen Gehilfen von den Wänden abgelöst wurden, so sind unter joben und jobines wohl Künstler zu verstehen.

nd Galerien“ er etwa in Oberitalien kennen gelernt. In der ei Kabdebo auszugsweise gegebenen Autobiographie nennt er Bologna als einen der Orte seines Verweilens. Wenn dem wirklich o ist wie er sagt, so muss, da er im September noch in Florenz, pätestens Ende October aber bereits in Stuttgart war, sein Aufnthalt daselbst ein äusserst kurzer gewesen sein.

Bologna.

In den Diensten des Herzogs von Württemberg stand Beyer n der Eigenschaft, die wir oben angeführt, mit dem Gehalte on 1200 fl. vom 17. November 1759 bis zum 1. Februar 1767 [1]); om 17. November 1761 an erscheint er unter den Mitgliedern ler Schlossbaudeputation als „Statuaire“ [2]). Von seinen in Stuttgart usgeführten Arbeiten, wird uns genannt eine „Diana, die einen nschiessenden Hund verfolgt“, nach Uexküll [3]) „in gutem Styl earbeitet und für das Seehaus bestimmt“, gegenwärtig verchollen, möglicherweise identisch mit jener „Statue in Lebensrösse“, welche Beyer nach seiner eigenen Angabe [4]) nebst nehreren Köpfen „aus einem stahlgrünen und schwarzlichen Marmor“ gemacht. Es wird uns ferner berichtet, dass er im Vereine mit Guibal, Girardet, Harper und der Malerin Therusch im neuen Schlosse zu Stuttgart Deckengemälde ausgeführt, und mit Ferretty und Le Jeune an dessen plastischer Ausschmückung seinen Antheil gehabt [5]); dass er viele Modelle für die Porzellanfabrik von Ludwigsburg angefertigt, auch die Aufsicht über lie an derselben arbeitenden „Poussiers“ geführt [6]), was sammt und onders mit zu seinen Obliegenheiten als „Statuaire“ gehört haben wird, denn es findet sich in den Acten an gar keiner Stelle eine Notiz les Inhaltes, dass er in irgend einer Weise dafür separat honorirt worden wäre; dass er in den Porzellanerzeugnissen nach seinen Modellen „zuerst eine Ahnung von griechischer Proportion, Form und Ausdruck gegeben“, und dass lurch sein Verdienst in den Producten der Ludwigsburger Fabrik „einfache Artemisien, Cleopatren, edlere Nymphen, die grinsenden Schäferinnen im

Württembergischer Statuaire.

Plastische Arbeiten.

Gemälde.

Ludwigsburger Porzellanfabrik.

Apostel des Classicismus.

[1]) Landschreiberey-Rechnungen 1760—7.

[2]) Ibid. — Darnach wolle man gefälligst die Angabe Heinrich Wagner's in dessen abstruser „Geschichte der hohen Carlsschule“, II. 25., lass Beyer nur 1763—66 in der gedachten Stellung gewesen sei, rectificiren.

[3]) Uexküll, a. a. O. p. 110.

[4]) Oesterreichs Merkwürdigkeiten.

[5]) S. Carl Pfaff, Geschichte d. Stadt Stuttgart. Stuttg. 1846. II. p. 51. Wagner, a. a. O II. 24, 25, 47.

[6]) Krell in Teirich's Blättern für Kunstgewerbe, IV. Bd. 1875. p. 53 fgg.

Schüler.

Augsburger Geschmack verdrängt"[1]). Auch von Schüler die er gehabt, hören wir. Einer davon war der nachmals in Wi thätige Maler Oehlenheinz[2]); der zweite, welcher zwei Jahre b ihm und nachher eben so lange bei Guibal „die für einen Bau meister nöthige Vorbildung" sich angeeignet, der Archite Reinhard Ferdinand Fischer[3]).

Oehlenheinz.

R. F. Fischer.

Académie des Arts.

Bezüglich Beyer's Thätigkeit an der Stuttgarter „Acadén des Arts", welche er „unter der eigenen Direction Seiner herzoglich Durchlaucht eingerichtet" und an der er die „Rectors- und Pr fessorsstelle wechselweise in der Historie, Mythologie, Ikonolog und Bildhauerei versehen zu haben" sich rühmt, sind wir imm noch viel eher im Stande aus anderweitigen Quellen etwas fe zustellen, als dies hinsichtlich seiner Behauptung der Fa dass er „die Brüche zu den im Württemberger Lande von ih entdeckten Jaspis-, Granit- und Porphyrsteinen angelegt, die A solche zu gebrauchen, zu bearbeiten und besonders schön z poliren, angegeben" und „dadurch den herzoglichen Landen b dem Bau der neuen Residenz, welche mit allen vorbenannt Steinen pranget und schwerlich in Deutschland ihres Gleiche haben wird, einen grossen Nutzen verschaffet"[4]). Indem wi in Hinsicht auf diese Angabe des Künstlers nur constatir dass er die schwäbischen Brüche und die mit dem au ihnen gewonnenen Material geschmückte Residenz auch no an einem anderen Orte anführt, ohne jedoch dabei sein eigenen Verdienste um deren Eröffnung zu gedenken[5]), müss wir bezüglich der ersterwähnten, trotzdem auch Füssly[6]) b hauptet, Beyer habe die Kunstakademie errichten geholfen u an derselben das Lehramt für die Malerclasse erhalten, erklär dass wir nicht geneigt sind, bevor uns weitere urkundlich

Brüche im Württemberger Lande.

[1]) Uexküll, a. a. O. 110.

[2]) Ders., a. a. O. „So ging ein Lehr-Pursche von Beyer, Name Oehlenheinz . . . . nach Wien".

[3]) Wagner, a. a. O. II. 189.

[4]) Bei Kabdebo a. a. O. 26.

[5]) In Oesterreichs Merkwürdigkeiten. Die Stelle erwähnt d Brüche „im Herzogthum Württemberg und der Markgrafschaft Durlach in denen „die mannigfaltigsten Sorten Marmor und Felskiese bearbeite werden. Seit der Gewinnung dieser Schätze pranget die Residenz sein herzogl. Durchlaucht von Württemberg mit einem Zirkel prächtiger Säule von einem durchsichtigen, gewässerten Alabaster, der in Rom selbst einen der ersten orientalischen Steine gelten würde"

[6]) Künstlerlexikon, I, 72.

Nachweise dafür beigebracht werden, dieselbe in ihrem ganzen Umfange als begründet hinzunehmen. In einem auf der kgl. Staatsbibliothek in Stuttgart aufbewahrten Verzeichniss der Beamten an der Académie des arts finden sich unter den Professoren Le Jeune und Beyer als „Statuaires" angeführt; es findet sich notirt, dass beide am 30. April 1761 als solche ernannt, dass letzterer aber bereits am 7. September desselben Jahres „durch herzogliche Resolution" wieder „excludirt" wurde [1]). Wenn man ihn später nicht abermals in den Posten eines akademischen Lehrers eingesetzt, dann war seine Wirksamkeit im Unterrichtsfache allerdings von etwas kurzer Dauer und es ist zu bezweifeln, ob er bei seinen Vorträgen aus den Hilfswissenschaften „der Historie, Mythologie und Ikonologie" den Stoff vollständig erschöpft hat.

Kurze Lehrthätigkeit.

Als Ursache der Uebersiedlung Beyer's nach Wien nennt Füssly „die Veränderung des Württemberger Hofes" [2]), freilich nicht ohne ein Fragezeichen beizusetzen. Sollte aber nicht doch etwas daran sein, an dieser Veränderung?

Uebersiedlung nach Wien. Ursache.

Man hatte auf dem Hofe zu Stuttgart in der letzteren Zeit ein wenig verschwenderisch gelebt und kam allgemach zu der Einsicht, dass es so nicht weitergehen könne und eine Verminderung des Aufwandes für die herzogliche Hofhaltung unerlässlich geboten sei. Um sich in Bezug auf letztere einzuschränken, „um recht zu sparen", reiste der Herzog Carl Eugen um die Jahreswende von 1766—67 auf den Rath seines wohlmeinenden Ministers Grafen Montmartin nach Venedig, wusste es sich dabei aber allerdings glücklich so einzurichten, dass mit der Reise das gerade Gegentheil des mit ihr verfolgten Zweckes erreicht wurde [3]). Wenn wir sehen, dass „nach Decret ddo. 9. Februar 1767", dessen Inhalt wir weiter nicht kennen, dem „Statuaire Beyer" der Gehalt „bis Lichtmess ej. a." bezahlt und der Rest-Betrag, welcher davon noch auf dieses Jahr gefallen wäre, „ad Georgii

Montmartin's Ersparungs-Tendenzen.

Reise des Herzogs nach Venedig.

[1]) Briefliche Mittheilung des Herrn Oberstudienrathes Dr. Heyd. Dieses Actenstück kannten weder Wagner, noch Berthold Pfeifer.

[2]) a. a. O.

[3]) Vergl. darüber Carl Pfaff „Beiträge zur Characteristik des Herzogs Carl Eugen von Württemberg." Württemb. Jahrbücher 1863. Desselben Autors „Oberst Rieger und Graf Montmartin" ibid. 1857. II. Anstatt „um der drückendsten Schulden los zu werden", incognito und mit einem kleinen Gefolge zu reisen, zog der Herzog mit einer starken Suite seines Weges und machte einen grossen Aufwand, weshalb er auch verschuldeter zurückkam, als er gegangen. Die Kosten von Serenissimi Reise finden sich in den Landschreiberey-Rechnungen genau verzeichnet.

zur Schuldenzahlungscasse übergeben" wurde [1]), so sind wir wohl einigermassen berechtigt, anzunehmen, dass des Künstlers Abgang von Stuttgart irgendwie mit Montmartin's Ersparungstendenzen zusammengehängt. Ob er, von der Luft, welche nunmehr „oben" zu wehen begann, wenig Gutes für sich und seine Kunst erwartend, selbst um seine Entlassung gebeten, oder letztere mit mehreren anderen zugleich erhalten, weil man sich massgebenden Orts der Einsicht nicht länger verschliessen konnte, dass es nothwendig sei, den Staatsschatz von den Ausgaben für die Gehalte solcher Individuen, deren man nicht absolut dringend bedurfte, zu entlasten, dies bleibt vorläufig in Dunkel gehüllt.

Gegangen oder gegangen worden?

Auftauchen in Wien.

Im Jahre 1768 beginnt Beyer — für uns wahrnehmbar — in Wien emporzutauchen. Er dürfte bereits 1767, bald nach seinem Abgange von Stuttgart, hieher gekommen sein. Am 19. September 1768 wird mit einem von Austerlitz datirten Schreiben ein Promemoria, von „dem sehr geschickten Künstler Beyer" dem Hof- und Staatskanzler überreicht, „verschiedene Vorschläge" enthaltend, „die vielleicht zur erwünschten Aufnahme und Vollkommenheit der hiesigen Porcellaine-Fabrique dienlich seyn dörfften", weil es „einer näheren Ueberlegung allerdings würdig", dem Staatsrath und Referendarius Freiherrn von König zugeschickt und letzterer ersucht, dasselbe in „die gewöhnliche staatsrechtliche Circulation befördern zu lassen". Nach dem Gutachten des Staatsrathes „versprach das Promemoria viel Gutes für die allhiesige Porcellaine-Fabrique" und ward dem Grafen Hatzfeld zugeschickt, damit er den Proponenten — bereits „Mitgenossen der hiesigen Bildhauer- und Mahler-Akademie" — „anhören, seine Fähigkeit prüfen, seinen Gehalt oder Remuneration verabreden und Ihro Majestät hierüber sein Gutbefinden äussern solle" [2]. Wenn wir vordem gesehen haben, dass der Künstler den Gehalt, welchen er bei seiner Ernennung zum kaiserlichen Hof-Maler und Statuarius im Juli 1770 beim k. k. Universal-Cameral-Zahlamt angewiesen erhielt, nämlich 1200 fl., schon vorher vom k. k. Geheimen Cammer-Zahlamte bezog, so liegt es wohl ziemlich nahe, den Grund für die Anweisung obiger Summe bei letzterem in dem angeführten Promemoria, beziehungsweise der Gehalts- und Remunerations-Verabredung zu suchen, welche von

Promemoria über die Porzellanfabrik.

Gehalt.

[1]) Landschreiberey-Rechnungen 1766—1768. 2 Bde.

[2]) Cabinets-Archiv, Staatsraths-A. Nr. 2248. Das Gutachten von Staatsr. Stupan niedergeschrieben. Am Schlusse das Concept für ein Handbillet an den Grafen von Hatzfeld.

Seite Beyer's, nach anscheinend gut ausgefallener Prüfung seiner Fähigkeiten mit dem Grafen Hatzfeld getroffen worden und bedarf es zur Erklärung der „hohen Pension", der Zuhilfenahme des Protectionswesens durchaus nicht, dessen Herr Kabdebo „in Anbetracht der drückenden Verhältnisse, unter welchen sich damals ein einheimischer Künstler zu einer solchen Stellung emporarbeiten musste", mit den soeben angeführten Thatsachen nicht vertraut, zu diesem Zwecke absolut nicht entbehren zu können glaubte.

Relative Höhe desselben erklärlich.

„Beyer beherrschte", so schreibt derselbe, „auch in Wien die Gesellschaft sehr bald; er wurde ein Liebling des Salons. — — Er war bald nach seiner Ankunft in das Haus des Schlosshauptmannes Bertrand gekommen, dessen Tochter Gabriele (eigentlich Genovefa) auf ihn Eindruck übte und die er als Ehefrau heimführte." Gemeint ist die bekannte Pastellmalerin Gabriele Beyer „eine bescheidene und gebildete Frau", welcher die Kaiserin anfänglich jene Gunst bezeugte, die sie allen Angehörigen ihres Hofstaates zu Theil werden liess, später liebgewann und, was wohl mehr als ehrende Titulatur denn als eigentliches Amt aufgefasst werden muss, zu ihrer Kammerfrau ernannte." „Durch diese Ehe war nun unser Meister vollständig mit dem Hofleben und den Hofkreisen verbunden, daher erklärt sich also die Schnelligkeit, mit welcher ihm eine für die damalige Zeit immerhin bedeutende Jahresrente ausgesetzt wurde" [1]). Es thut einem ordentlich leid, sothane, anscheinend ganz plausible, Geschichtsklitterung, beynebens auch den um das „Künstlerehepaar" gewobenen poetischen Duft, so wie den holden Wahn von der „ehrenden Titulatur" durch ein Paar trockene archivalische Daten grausamblich zerstören zu müssen. Am 7. December 1764 ward Gabriele [2]) Bertrand „zur k. k. Cammerdienerin zur Bedienung der allerhöchsten k. k. Prinzessin der Erzherzogin Mariae Carolinae ernannt und aufgenommen und vom 1. des genannten Monats mit der gewöhnlichen jährlichen Hoff-Besoldung von 300 fl. nebst dem aus der Hoff-Küchen-Cassa (zu beziehenden) täglichen Cost-Geld per 1 fl. 30 kr. und angemessenen Kerzen-Deputat angestellt" [3]).

Kabdebo's Ansicht.

Unhaltbar.

Gabriele Beyer war eine veritable Kammerdienerin.

[1]) Kabdebo, a. a. O. 37.

[2]) So heisst sie in den Acten und nicht „Genoveva"; Herr Kabdebo, verwechselt sie wohl mit irgend einer andern Dame Bertrand.

[3]) Demnach zu etwas Derartigem was die wenig höflichen Hof- und Staatskalender von früher und die Volkssprache von damals mit dem Titel „Kammermensch" bezeichnete. S. Intimationsbuch des Obersthofmeisteramtes 1763–5. p. 211, Protocollum in Parthey-Sachen 1764,

Am 6. Juni 1771 wird die Hofkammer aufgefordert, wegen der genossenen Hofbesoldung Abrechnung zu pflegen mit „unserer allergnädigsten Frauen gewester Cammerdienerin Gabriele v. Bertherand, welche unterm gestrigen Dato vom Hof hinaus sich verehlicht hat“ [1]). Mit anderen Worten: Madame Beyer war 7 Jahre hindurch nichts weiter als eine k. k. Kammerdienerin, nur in letzterer Zeit Ihrer Majestät selbst zugetheilt, und hat am 5. Juni 1771 unserem Helden die Hand gereicht, schwerlich ahnend, dass sie vierzehn Jahre später, am 5. September 1785, über dessen Betragen bei Gericht Beschwerde führen und unter Geltendmachung der laut Ehecontract ihr gebührenden Ansprüche auf Scheidung klagen wird [2]). All' dieses beweist, glauben wir, bis zur Evidenz, dass der Künstler nicht erst durch das Haus Bertrand „mit dem Hofleben und den Hofkreisen“, sondern erst durch seine Stellung mit jenem verbunden ward; dass seine Ehe, ein Jahr nach seiner Ernennung zum Hofstatuarius und mindestens zwei Jahre, nachdem er die mehrerwähnte Pension beim Kammerzahlamt angewiesen erhalten hatte, geschlossen, die Ursache dieser unmöglich gewesen sein kann. Es bietet uns, die wir über gewisse Vorfallenheiten der jüngsten Zeit perplex geworden, aber auch die beruhigende Gewissheit, dass es bereits im XVIII. Jahrhundert mit dem Glück von „Künstlerehepaaren“ mitunter seine guten Wege hatte.

Vermählung.

Scheidungsklage

Anstellung kein Schürzenstipendium.

Man war am Wiener Hofe, wo die Vorzüge des Ludwigsburger Porzellans zweifelsohne gekannt und gewürdigt wurden, wohl generos genug, unserem Meister nicht weniger, als er documentarisch erwiesenermassen in Stuttgart bezog, anzubieten, als es sich darum handelte, ihn infolge seines Promemoria „zur

p. 425, Staats-Archiv. Nach p. 243 v. der erstangeführten Quelle, einer Aufforderung an die General-Cassen-Direction mit dessen Erben wegen der empfangenen Besoldung Abrechnung zu pflegen, muss Gabrielens Vater, der Schlosshauptmann Franz Bertrand (Berthrand, Bertherand) in den ersten Tagen des März 1765 gestorben sein. Eine Louise von Berthrand, vielleicht eine ältere Tochter dieses und Schwester unserer Gabriele, Kammerdienerin der Frau Erzherzogin Maria Elisabeth, angestellt am 12. Juli 1754, starb am 2. Juli 1758. Vgl. Protocollum in P. — S. 1754, p. 645 v. Intimationsb. d. Obersthofmeisteramtes 1752—54, p. 265, 1757—60, p. 135 v. ibid.

[1]) Intimationsbuch 1768—74, p. 181 v. Staats-Archiv.

[2]) Note des Appellations-Präsidenten Grafen Sinzendorf. Cabinets-Archiv, Staatsraths-Acten von 1786, Nr. 3716. Näheres wahrscheinlich im Archiv des k. k. Obersthofmarschallamtes.

Aufnahme der hiesigen Porcellaine-Fabrique“ anzustellen. Ein Mann von erprobter Tüchtigkeit“, erfüllt von den Ideen einer neuen Zeit, vielseitiger gebildet als die einheimischen Kunstkräfte, durfte er auch höhere Ansprüche stellen als letztere und unter diesen z. B. seine Gesellen, Leute, meist entweder in den Traditionen eines lange schon absterbenden Manirismus gealtert oder kaum der Schule und den ersten Versuchen entwachsen, welche für die Lösung der ihnen gestellten Aufgabe leider nur ausnahmsweise sich fähig genug erwiesen und aus diesem Grunde, weil man den Meister nach dem, was sie ausgeführt, beurtheilte, für ihn geradezu zum Verhängniss geworden sind.

Beyer und seine Gesellen.





ZWEITES CAPITEL.

STATUEN- UND KÜNSTLER-MATERIAL.

Schicksal der Statuen in Bezug auf Werthschätzung. Jetzt.



Die Statuen im Garten von Schönbrunn theilten redlich das Schicksal des sogenannten Barock und Rococo, mit welchem die Allerweltsunwissenheit sie einstmals, wir werden gleich sehen wann, zusammenwarf und heute noch zusammenwirft, die oberflächliche Allerweltsweisheit „grosser Kunsthistoriker", oder pardon! „Historiker"; zusammenwirft, natürlich nicht ohne das gerade ihrerseits so argverlästerte und verpönte „Aesthetisiren" lassen und die Stigmatisirung des genannten Barock und Rococo als „geschmacklos" sich versagen zu können, eine echt professorale Unverfrorenheit und zwar mit einem Anspruch auf Infallibilität und einer Geltendmachung desselben, mit welcher verglichen das Gebahren der bannstrahlbewaffneten Autoritätsgewalt des römischen Papstes noch bescheiden genannt werden darf. Hierbei vergisst die gute Weisheit aber nur auf das Eine: auf die Entstehungszeit der Bildwerke und deren Beurtheilung durch die Zeitgenossen und die auf letztere unmittelbar folgende Generation.

Einst.

Von dieser wurde den Statuen gerade ob ihres vortheilhaften Sichunterscheidens von den Erzeugnissen einer ausgearteten Manier nachgerühmt, sie hätten „für das, dass sie bloss für den Garten bestimmt sind und ein Mann so viel machen musste, wirklich einen Grad von Güte, von dem man zu der Zeit in Stuttgart keine Ahnung hatte, obgleich Mannheim, Schwetzingen nahe lag, die beide einen Vorsprung eines Jahrhunders wenigstens hatten" [1]); es wurde von ihnen behauptet, sie scheinen wegen der Härte des Steines, aus welchem sie gemeisselt sind, „für die Ewigkeit gemacht zu sein";

[1]) Uexküll, a. a. O., p. 111, fgg.

es wurde ihnen prophezeit, dass „ihre Vortrefflichkeit sie noch der spätesten Nachwelt schätzbar machen werde“ [1]. In der That, Sturm und Wetter haben dem ausgezeichneten Mareither Marmor, woraus sie bestehen, bisher noch wenig anzuthun vermocht; aber dass die Nachwelt, welche ihre Vortrefflichkeit nach Verdienst schätzen würde, bereits gekommen sei, kann man nicht sagen, von besagter Nachwelt höchstens, dass sie in Sicht sei, vermuthen und dies nur dann, wenn man gesonnen ist, das Factum, dass man in neuerer Zeit hier und da in den Schaufenstern unserer Gypsgiesser und Galanteriewaarenhändler Reproductionen einzelner Figuren, z. B. der sogenannten Aspasia, recte Athene erblickt, als ein Zeichen dafür zu nehmen, dass das Interesse für sie wieder zu erwachen beginnt.

Neuerliche Schätzung in Sicht.

Dieses war schon kurze Zeit nachdem jene oben von uns citirten Worte niedergeschrieben worden waren, mählich eingeschlummert; es kann die holde blaublümige Romantik und Bildwerke, anders geartet als die aus dem Alterthum uns überlieferten und die, so damals entstanden sind, da letztere nachzuahmen die Grundbedingung jeglichen künstlerischen Erfolges war, zogen die Blicke auf sich.

Erlöschen des Interesses. Ursachen.

Toll vom Blut-, Leichen- und Freiheitsdunst, ein pestverbreitendes Wahngebilde, stieg aus dem tiefaufgewühlten Frankreich die Revolutionslegende empor und überzog mit ihrem breiten Lügengewebe das vorrevolutionäre Regiment, den fürstlichen Absolutismus, die königliche Hofhaltung und, nicht minder wie den glanzerfüllten Schauplatz dieser selbst, Alles, was nur irgend sein Muster hatte, in den herrlichen, in alter und neuer Zeit ohne Gleichen dastehenden Bauten und Anlagen des wundersamen Versailles. Auch die Schönbrunner Statuen sanken in Missachtung und geriethen schliesslich vollends in Vergessenheit; unter tausend Besuchern des Parkes findet sich heutzutage vielleicht kaum einer, der einem wissbegierigen Wanderer über Sinn und Bedeutung der einen oder der anderen Figur Aufschluss zu geben wüsste.

Romantik und Revolutionslegende.

Dass die „Kunstwissenschaft“ sich bisher wenig mit dieser Materie beschäftigt hat, ist selbstverständlich; nur möge sie nicht als Grund ihrer vornehmen Nichtbeachtung derselben anführen, dass in der That bei einer oberflächlichen Betrachtung der Schönbrunner Statuen die Anzahl der guten darunter von der Menge der mittelmässigen einigermassen verdunkelt wird, sie, die ars liberalis allerneuester Creation, die bis auf diesen Tag jeden, noch so geringfügigen Schund zumindest „schon eines Blickes

Die „Kunstwissenschaft“.

[1]) Oehler, Beschreibung des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn und des dabei befindlichen Gartens. Wien 1805, I, p. 36. fgg.

würdig" gefunden, wofern er nur aus dem Mittelalter, der Renaissance oder gar von den Griechen herrührte. Wie es scheint, folgt diese Disciplin den Fluctuationen auf dem Gebiete der Geschichtschreibung, welche wieder von der jeweiligen politischen und socialen Lage hervorgerufen werden, blindlings in Bezug auf die Auswahl der zu durchforschenden Kunst-Epochen. Hat sie sich einer solchen bemächtigt, so bearbeitet sie jeden von derselben hervorgebrachten Gegenstand, jede Persönlichkeit, welche in derselben handelnd aufgetreten, ob gross, ob klein, bedeutend oder nicht bedeutend, mit dem gleichen Eifer, so wie sie in diesem nachlässt, in ihrem Streben lauer, in ihren Ergebnissen steriler wird, wenn die historischen Wolken, welche auf dem Felde ihrer momentanen Thätigkeit bisher gelagert, sich verziehen. „Die Forschung darüber scheint vorläufig wenigstens zu einem Abschlusse gelangt zu sein"; so lautet die Phrase, mit welcher sie sich aus der Affaire zieht, wenn sich niemand mehr erhebt, der es der Mühe werth fände, sich in der bisherigen Richtung weiter zu bemühen. Wenn sie auf das eine Blatt alles Licht gesammelt, so ist es nur natürlich, das auf dasjenige dicht daneben tiefer Schatten fällt. Als Verfalls-Epochen galt genau vor hundert Jahren die Gothik, und galten bis vor Kurzem die Zeitläufte von Michelangelo bis etwa David oder „Carstens und Cornelius". Wie aber jene ihre glänzende Auferstehung gefeiert, so ist aus eben solchen Ursachen, welche die Renaissance der übrigen herbeigeführt, nun auch für diese seit geraumer Zeit schon der Tag angebrochen. Ohne den Resultaten einer voraussichtlichen emsigen Bearbeitung derselben vorgreifen zu wollen, schicken wir uns im Folgenden an, einige Daten über die Entstehung der Schönbrunner Bildwerke zusammenzustellen und zu zeigen, wie es deren Schöpfer buchstäblich nach gewissen, zwanzig Jahre zuvor von Winckelmann über das Missliche der Gesellen-Beihilfe ausgesprochenen Worten ergangen [1]).

Deren muthmassliches Verhalten in der Zukunft.

Unsere Absicht.

Es war ein wunderlich zusammengewürfeltes Corps, diese Gehilfen. Die Anlage von Parks gehörte damals bekanntlich in das Fach des Architekten; hatte dieser die Plätze für die Statuen bestimmt, so überliess er die Sorge für die letzteren, deren Modellirung und Ausführung ganz und gar dem Bildhauer [2]). So ward es auch hier gehalten, Ferdinand Hetzendorf

Architekt und Bildhauer bei der Anlage des Parkes.

---

[1]) Winckelmann, „Ueber die Nachahmung der Alten" Opp. ed. Eiselein. p. 40.

[2]) „Mais comme cette partie de la décoration des jardins appartient plûtôt à la sculpture qu'à l'architecture on doit en laisser le soin principal

von Hohenberg, ein, wie seine für Beyer's „Neue Muse" eigenhändig radirten zwei „Determinativstücke" [1]), wie nicht minder sein später noch zu erwähnendes Bauwerk „die Ruinen von Carthago", im Volksmund schlechtweg „Ruine" genannt, beweisen, dem Studium Piranesi's eifrig ergebener Künstler, entwarf, vielleicht nicht unbeeinflusst von den prachtvollen Anlagen von Caserta [2]), die Pläne [3]). In Bezug auf die im Parke statuarisch darzustellenden Sujets scheint jedoch der Staatskanzler nicht minder ein entscheidendes Wort mit dareingesprochen zu haben [4]), wie in Hinsicht auf die Form der Darstellung. Von allen Bildwerken mussten ihm und dann der Kaiserin Zeichnungen zur Approbation vorgelegt werden. Ob solche und damit auch Kostenüberschläge ausser Beyer noch von anderen Künstlern eingereicht worden; ob, wie Wurzbach in der Biographie Prokops annimmt [5]), eine Art Concurrenz stattgefunden, wissen wir nicht mit absoluter Sicherheit anzugeben, aber wir vermuthen es. Noch zwei Jahre später ward ein oder der andere Bildhauer, der hörte, dass „für den allerhöchsten Hof so prächtige Statuen von Marmor verfertigt würden" und zur Herstellung der letzteren „gleich anderen seinen Mitmeistern" einberufen zu werden wünschte, aufgefordert, „gleich anderen seine Ueberschläge einzureichen" [6]). Beyer, der in

Hohenberg's Pläne.

Caserta.

Kaunitz.

Concurrenz und Ueberschläge.

au sculpteur, qui se charge de faire les modelles de ces ouvrages, et de les exécuter après que l'architecte a assigné leurs places suivant la correspondance qu'ils doivent avoir avec le tout." Jacques François Blondel, De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des maisons en général. 2 Bde. Quart. Paris 1738. II. p. 23.

[1]) Taf. 21—3.

[2]) Piranesi erschien seit 1761, die Publication Vanvitelli's über Caserta 1756. Man vergleiche das im Besitze der k. k. Akademie der bildenden Künste befindliche Aquarell von Carl Schütz „Project zu dem Gloriet im k. k. Lustschloss Schönbrunn" mit einzelnen Tafeln des letzteren.

[3]) Ueber Hohenberg s. Wurzbach VIII. 447.

[4]) Correspondenz Beyer's aus Flading und Mareith mit dem Freiherrn von Sperges und des letzteren mit den Fürsten Kaunitz. Akad. Archiv. — So ist wohl die Stelle in Beyer's Schreiben an Sperges: „Selon le dessein que S. A. le Prince a fait pour le parterre de Schoenbrunn" mit dem, was vorhergeht und nachfolgt, zusammengehalten, zu interpretiren.

[5]) XXIV. p. 1.

[6]) Anton Trach, Universitäts-Bildhauer, hatte das Erstcitirte vernommen und bat, „dass ihm diesfalls als einem Landeskinde und als einem in seiner Kunst erfahrenen einige Arbeit hievon möchte zugetheilt werden. Er erhielt den Bescheid, dass „diese Arbeit nicht bey dem Hofbau-Amte besorget werde, er sich hierum gleichwohl bey seiner Behörde

Obsiegen Beyers. diesen „alle benöthigten Statuen von inländischem Marmor nach den von Ihro Majestät und Fürsten von Kaunitz approbirten Zeichnungen eine in die andere 7 Fuss 6 Zoll hoch à 1000 bis 1200 fl., eine zweifache à 2000 fl. und eine dreyfache à 3000 fl. innerhalb 3 Jahren herzustellen" sich anheischig und ob des geringen Preises, den er verlangte, „die hiesigen Bildhauer sehr missvergnügt gemacht hatte", erhielt am 24. Mai 1773 den ehrenvollen Auftrag, 32[1]) nach einer anderen Version gar 36 Statuen nebst einer Anzahl von Vasen[2]) „von weissem Marmor", um 1000 fl. die Statue, binnen drei Jahren anzufertigen. Nicht lange nachher war er durch den Kammer-Zahlmeister, Hofrath von Mayer, aufgefordert, oder, wie er selbst sich ausdrückt, genöthigt, zu demselben Preise „auch die übrigen Statuen", so den Cincinnatus, die Angeronia, die zwei Bacchantinnen, oder wie er sie nennt, „Priesterinnen, eine mit einer Vasen, die andere mit einer Schüssel Weintrauben", endlich eine Aspasia „in Accord zu nehmen"[3]). Es geschah dies gleich nach seiner Rückkehr aus Tirol, wohin er sich, in jenem ersten Auftrage bevollmächtigt, „mit den hiezu benöthigten Künstlern Contracte zu errichten und zu schliessen, auch durch das geheime Kammer-Zahlamt ratificiren, sofort die Marmor in Tyroll zu brechen, aus dem Groben herauszuarbeiten und nacher Wien befördern zu lassen" [4]), kurz nach dessen Erhalt mit einem

Aufträge.

Vollmachten.

zu melden wissen würde." 1774. Anton Recht, bürgerlicher Bildhauer der das an zweiter Stelle Angeführte geäussert, erhielt den Bescheid wegen der Ueberschläge. 1775. Staats-Archiv. Acten der General-Hof-Baudirection.

[1]) Note des Oberstthofmarschalls Grafen Wrbna vom 25. Sept. 1778 an den General-Baudirector Grafen Josef Kaunitz. Index der General-Hof-Baudirection p. 267. Staats-Archiv. Promemoria Beyer's über seine Mehrauslagen. Archiv d. Akad. „denn ungeachtet entschloss er sich wegen Anständigkeit der Grösse des Parterre aus eigener Willkür jede Statue um 1 Schuh 3 Zoll höher zu machen und zog sich bei jeder Statue um 100 Thaler mehr Arbeit zu."

[2]) Kaunitz an Sperges. Akad Archiv.

[3]) Promemoria Beyer's über seine Mehrauslagen. Akad. Archiv. Zieht man von der Anzahl der Statuen in Schönbrunn die oben Genannten ab, so wie die, wie wir später sehen werden, nachweisbar mit Hagenauer accordirten, die Gruppen im Hofe, in den Seiten-, sowie im Hauptbassin, über welche er einen besonderen Contract abschloss, so erscheint bezüglich des erstere Auftrages an Beyer die Zahl 36 als die richtigere.

[4]) Note des Grafen Wrbna. a. a O.

[illegible]

[illegible]

Innsbrucker Triumphpforte.

Verlegenheiten.

Mareither Felsen.

Beförderungsmodus bis Wien.

Fuhrleute.

Die Eignung des Marmors von Sterzing auch für Werke d- grossen Plastik ward schon vorher, und zwar zuerst durch Beyer Bestrebungen der Welt dargethan. Was der erste Bruch, den er dur seinen Steinmetz eröffnen liess, an Ausbeute ergab, reichte, sofer es von guter Qualität war, gerade hin zur Verzierung der Innsbrucker Triumphpforte, und ward für diese verwendet [1]). Da ausser Stande war, die ausgesonderten Blöcke minderer Sorte gebrauchen und unter den von den Felsen herabgerollten so vi- taugliche zu finden, um sämmtlichen mitgebrachten Gesell- Beschäftigung geben zu können, so gerieth er, nicht wissen- was mit diesen zu beginnen, einige Zeit hindurch in ei- ärgerliche Verlegenheit, bis es ihm gelang, eingangs des Mareith- Thales Felsen zu finden „d'une grandeur immense, dont l marbre n'est point inferieur à celui de Carrara" [2]). Allerdings musste, um von besagten Felsen die Steine herunterschaffen zu können, erst ein Weg zu den Höhen, auf denen sie liegen, gebahnt werden; derselbe hat, laut Aussage des Herrn Ingenieurs Riehl, Gründers der oben angeführten Gesellschaft, bis jetzt sich erhalten und wird heute noch benützt. Die Steinbrecher wurden von Herrn von Leithner „bey dem Bergwesen-Inspector in Störzingen" beigestellt; das Bergwesen bezahlte und besorgte auch „den Transport der Marmor aus dem Gebirge bis Störzingen und dann bis Hall". Die Correspondenz führte über die ganze Angelegenheit mit dem Hofzahlmeister von Mayer W. Müller von Erlech (Erlach?) „Director bey dem Bergwesen in Schwatz" [3]). Die Blöcke wurden —, allerdings nicht in rohem Zustande, sondern bereits als Statuen, denen nur noch die feinere Ueberarbeitung fehlte — per Achse von Sterzing nach Hall, von da zu Schiff nach Wien befördert. Ersteres Geschäft wurde wohl schon damals ebenso wie nachher, als es sich darum handelte, den Marmor für die Hauptgruppe hieher zu spediren (1777), jenen Fuhrleuten, „welche das Saltz nacher Italien verführten", überlassen; es war dies eine billige Verfrachtung, denn die genannten Leute mussten froh sein, „auf der Rückreise eine sichere Ladung zu haben". Die Weiterbeförderung zu Wasser übernahm, wir wissen nicht

[1]) Beyer an Sperges. — Promemoria im Akad. Archiv.

[2]) Ibid. Neuere Untersuchungen haben den Mareither Marmor als „besten Ersatz der II. Qualität des Carrara-Marmors" und damit Beyer als tüchtigen Fachmann erklärt. Handschriftl. Mitthlg. Herrn Ingenieurs Riehl an den Verfasser.

[3]) Note Beyer's. 777. Staats-Arch. Acten d. Gen.-Hof-Baudirection

ob in allen Fällen, aber zumeist, der „kaiserliche königliche und erzherzogliche Hof- und Leib-Nauschiffmeister" Josef Anton Aichinger von Blumegg (Bluembegg) in Hall, ein Mann, dessen Vorfahren schon über 200 Jahre von Hall aus Schiffe hinab versendet und in ihrer Eigenschaft als Schiffmeister für das Kaiserhaus grosse Verdienste und durch letztere für ihr eigenes den Adel sich erworben hatten; dessen Nachkommen dann die Schifffahrt rüstig und mit Glück fortbetrieben bis in unsere Zeit, bis zur Eröffnung der Eisenbahnlinie Innsbruck-Kufstein. Derselbe fuhrwerkte gelegentlich auch zu Lande die „Marmors" mit, „wenn seine Pferde oder andere in der Nachbarschafft, bevor das Wasser offen war, andern Verdienst suchten"[1]).

Die Aichinger in Hall.

[1]) Ibid. — Im Jahre 1777 hat der Haller Kaufmann Kloderer (nach Beyer „Gluderer"), „in Wien beym Eysgrüble" wohnhaft, den Accord mit Aichinger vermittelt und jene Salzfuhrleute engagirt. — Die Aichinger, von Sebastian Aichinger, Zimmermeister zu Aigen bei Schärding und dessen Gattin Barbara abstammend, hatten bis auf Carl VI. beinahe schon 200 Jahre in Hall die „Schiffmeisterey" betrieben und waren für die grossen Dienste, welche sie dem Kaiserhause gelegentlich geleistet, auch bereits mit einem „adeligen Wappenbrief begnadet" worden. Carl VI. erhob die beiden Brüder Johann Michael und Franz Leopold Aichinger am 4. Februar 1740 in den „Ritterstand der Erblande und des hl. römischen Reiches." Der Erstgenannte von den beiden hatte als Freiwilliger des Cusanischen Cuirassier-Regimentes „1702 sowohl im hl. röm. Reiche, als auch im ungarischen Krieg sich hervorgethan", im folgenden Jahre gelegentlich des feindlichen Einfalls in Tirol, bei den Truppen-, Munitions- und Provianttransporten „sich ohnermüdet gebrauchen lassen" und war endlich Bürgermeister in Hall gewesen, wo auch sein Bruder als Stadtrichter functionirte. Der Sohn dieses, des Franz Leopold, nämlich jener oben im Text genannte Josef Anton Aichinger, erhielt von Maria Theresia am 10. April 1763, den ebenfalls schon oben angeführten „Titel": im Diplom heisst es: „gestalten sie, Aichinger sich nicht allein schon in das zweyte Jahrhundert bey unserer Stadt Hall in stetter und emsiger Uebung der daselbstigen Nauschiffmeisterey fleissig verwendet und alle vorgekommenen landesfürstliche und herrschaftliche Güter — treuemsiglichst abgeführt, auch die schuldige Zölle und Mäuthen richtig bezahlet, und so folglich mit solcher ihrer Schiffmeisterey unser Cameral- und landesfürstliches Interesse in mehr Weeg nahmhaft beförderet, auch des dermahligen Schiffmeisters Vatter Franz Leopold Aichinger alle vorgekommenen Schiff-Speditionen und Transporten besorget, besonders aber sein Vetter Johann Michael Aichinger als unser gewester Leib- und Hof-Schiffmeister im Jahr 1738 bey unserer aus Toscana Uns selbsten, Unseren theuersten Gemahl des jetzt regierenden Römischen Kaisers Francisci Imi Mayt: und Liebden und dessen Bruders, des dermahligen Hoch- und Teutschmeisters Herzogs Carl von Lothringen, Kgl. Hoheit nebst

Transportkosten einst und jetzt.

Ueber die Kosten der Spedition nach Wien differiren die Nachrichten in einem Punkte, nämlich was den Transport per Achse betrifft. Nach Beyer soll anfänglich von Sterzing bis Hall per Centner 1 fl. 6 kr. bezahlt, dieser Tarif aber schliesslich auf 42 kr. reducirt worden sein und zwar aus eigener Initiative der Fuhrleute, welche durch einen „Herrn Hold" zu dieser Ermässigung sich bereit erklärt. Ein Bericht der k. k. Hofkammer giebt als die per Centner von Sterzing nach Hall gezahlte Summe mit 48 kr., als den von Hall bis Wien für dieselbe Last gezahlten Betrag mit 42 kr. an, in letzterem Punkte mit Beyer übereinstimmend, welcher nicht vergisst, zu erwähnen, dass es bei schlechtem Wasser oft drei bis vier Wochen dauerte, ehe die „Schiffleuthe" obige Strecke zurückgelegt [1]). Langsam allerdings war die soeben besprochene Methode des Weiter- und Hieherbringens von Marmorblöcken und anscheinend auch billig. Denn stellte sich nicht die Fracht von Sterzing bis Wien für einen Centner Marmor auf 1 fl. 30 kr. damaligen, auf 1 fl. 50 kr unseres Geldes, während man heute für die gleiche Gewichts-

unserem zahlreichen Gefolge zu unserem Höchsten Wohlgefallen nacher Wien glücklich abgeführet und begleitet hat; endlich aber von der bishero fürgewesten Aichingerischen Administration, wie vorhin öfters beschehen also auch im Jahr 1756 in sehr kurzer Zeit und mit beträchtlichem Gelde-Vorschuss 10.000 Mann aus Italien nacher Böheim zu unserer Kayserl. u. Königl Armee abgegangene Truppen nebst denen Tyrolerischen Land- und Feld-Regiments Bataillonen zu allseitiger Zufriedenheit nacher Linz transportirt worden seynd". — Noch befinden sich diese Diplome, so wie eines von Joseph II. im Besitze der Familie in Hall, von der, wenn wir nicht irren, nur mehr ein männlicher Sprosse, neben zwei oder drei schon ziemlich bejahrten weiblichen übrig ist Ausser diesen, oben im Auszuge mitgetheilten, Urkunden, besitzt der jetzige Träger dieses Namens, Herr von Aichinger in Hall — noch eine goldene Dose in Form eines Schiffes, so wie ein werthvolles Trinkgefäss mit Elfenbeinschnitzerei, einer Darstellung der Schlacht bei Kolin. Leider sind die culturhistorisch sicher sehr interessanten Geschäftsbücher der Familie zu Grunde gegangen. Ich erfülle nur eine angenehme Pflicht, wenn ich Herrn von Aichinger für die Freundlichkeit, mit welcher er mir Einsicht in diesen seinen Besitz gewährte, so wie Herrn Bürgermeister Dr. Otto Stolz in Hall, welcher mich bei meinen Nachforschungen nach besten Kräften unterstützte, an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank sage.

[1]) Note Beyers. 1877. Staats-Arch. Acten d Gen.-Hof-Baudirection Bericht der k. k. Hofkammer ibid.

einheit und dieselbe Strecke per Bahn über 3 fl. etwa entrichten muss, wenn es sich um einzelne Steine handelt? [1]) Billig erscheint die damalige Fracht nur dann, wenn man vergisst mit in Anschlag zu bringen, um wie viel der Werth des Geldes seit jenen Tagen gesunken. Zieht man diesen Umstand mit in Betracht, so zeigt es sich, dass die 1 fl. 50 kr. den heutigen, soeben angeführten Tarifsatz um das zwei- bis dreifache, dasjenige, was man bei ganzen Waggonladungen oder gar im Begünstigungswege bezahlt, um das sechs- bis achtfache übersteigen. [2])

Umladen bei der Haller Saline.

Diese, in Bezug auf den Handelsverkehr der damaligen Zeit nicht uninteressanten, Daten liessen sich aus dem Archiv der Haller Saline, da letztere, wenn wir nicht irren, das Umladen des Marmors zu überwachen hatte, noch einigermassen ergänzen. Wir können uns dabei nicht länger aufhalten, auch nicht bei den Vasen und Hermen, welche Beyer als im Programme des Staatskanzlers mit inbegriffen behauptete und, da auch im Thale von Mareith nicht sofort eine hinlängliche Anzahl von Blöcken vorhanden war, um allen Kräften, die er engagirt, Beschäftigung geben zu können, aus den durch das Regenwasser losgelösten Stücken aushauen lassen wollte [3]); wir gehen auch nicht, so verlockend es wäre, auf die seltsame Manier näher ein, in welcher er, von Sperges erinnert, dass die Kaiserin nur Vasen gutgeheissen, letztere zu verzieren beabsichtigte, auf den Plan, die Thaten Maria Theresia's in Reliefs auf denselben darzustellen, „à l'usage de Cathérine (sic!) de Médicis, c'est à dire comme Rubens l'a représenté dans la Gallerie de Luxembourg". [4]) All' dieses nur flüchtig berührend, kümmern wir uns fortan nur um seine Gesellen, von ihm selbst — wenigstens gilt dies in Bezug auf den einen und den andern darunter – etwas euphemistisch „sculpteurs",

Vasen- und Hermen-Projecte.

Project der Vasen-Reliefs à la Rubens Maria de Medici.

Gesellen.

[1]) Von Sterzing bis Wien rechnet man circa 610 Kilometer = 81·5 Meilen. Die Spesen der Beförderung stellten sich per Centner für die Meile auf 8 kr. — In ganzen Wagenladungen versendet, stellt sich der Centner auf 2 kr., im Vertragswege gar nur auf 1 2/10 kr., so dass im ersteren Falle die Fracht bis Wien auf 82, im letzteren auf 39 kr. zu rechnen ist.

[2]) Man sehe, um wie viel z. B. die Arbeitslöhne bei Eisenbahnbauten in unserem Jahrhundert gestiegen sind. Beim Beginn derselben kam ein Taglöhner auf 20—25 kr., ein Zweispänner sammt Knecht auf 1 fl. 50 kr. zu stehen. Heute stellt sich dieser wie jener auf mehr als das dreifache.

[3]) Beyer an Sperges a. a. O.

[4]) Beyer an Sperges a. a. O.

von Kaunitz derber, aber jedesfalls zutreffender, schlechtweg „ouvriers“ genannt. Wer waren die Leute? Beyer's später von uns noch zu besprechendes Werk „Oesterreichs Merkwürdigkeiten“ bietet uns als Hilfsmittel zur Beantwortung dieser Frage hierüber einige Notizen und eine Abbildung. Auf der Vignette über dem Texte wird mittelst einer Maschine, „deren Zeichnung der wahre Abriss jener, mit welcher die „Statuen von 300 Ct. mit unglaublicher Leichtigkeit versetzet und transportirt wurden“, die Gruppe des Aeneas fortbewegt. Wenn diese Abbildung der Wirklichkeit, wie sie gewesen, entspricht, dann war Philipp Jacob Prokop, bekanntlich deren „Verfertiger“ einer der Fünfzehn; dann haben wir die übrigen Dreizehn unter den in der „Monographie des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn“ bei den einzelnen Statuen angeführten Künstlern zu suchen und erhalten einen Beweis für die Richtigkeit dieser unserer Annahme in einer Stelle des schon wiederholt citirten Promemorias über die Mehrauslagen. In diesem Actenstück erzählt der Hofstatuarius, er habe mit den auswärtigen „Künstlern“ eine einfache Statue à 1000 fl. veraccordirt und „einen jeden die leichtesten wählen lassen, wo ihm die mühsamsten zu bearbeiten übrig blieben, von denen er eine einfache um 1200 fl. verfertigen zu können glaubte.“ Er nennt unter den besagten „auswärtigen“ Königer (Veit Kininger), Platzer, Weinmüller und Günther. So ergeben sich also als die oben erwähnten „ouvriers“ ausser diesen vier und dem schon oben genannten Prokop, Johann Martin Fischer, Johann Hagenauer, Henrici, Vincenz Lang, Leonhard Posch, Zächerl [1]) und wohl auch Franz Zauner.

Vignette in Oesterreichs Merkwürdigkeiten.

Verzeichniss in der „Monographie des k. k. Lustschlosses Schönbrunn.

Roman Booss.

In einem anderen Verhältnisse als diese stand zu Beyer anfänglich Roman Booss, welcher, da Beyer versichert, er sei statt dessen „in Accord getreten“ [2]), ursprünglich selbst mit dem Hofe etwas, vielleicht die sogleich zu erwähnende Statue des Mucius Scaevola, welche demnach in den ursprünglich Beyer übertragenen 32 oder 36 nicht inbegriffen zu denken, veraccordirt haben muss. Nach München, wir wissen nicht aus welchen Ursachen zurückgerufen, zeigte dieser „kuhrfürstlich bayerische Bildhauer“ Sr. Hoheit dem Kurfürsten eine Probe aus dem von Beyer bei Mareith

Marmorbestellung des Kurfürsten von Bayern.

[1]) Nach Beyer „Zacherle“, welche gut schwäbische Schreibart auch Nagler acceptirt hat. Unser Held ist in Bezug auf Eigennamen wenig zuverlässig und verschwäbelt gelegentlich wie Sterzing in „Störzingen“ so auch unser Penzing und Hietzing in „Penzingen und Hietzingen“.

[2]) Promemoria über die Mehrauslagen. Akad. Archiv

eröffneten Bruche, worauf ihn derselbe, sofort entschlossen 13 Colossalstatuen aus dem schönen, dort gewonnenen Materiale herstellen zu lassen, um die Blöcke für dieselben zu erwerben, mit einem Schreiben seines Kammerpräsidenten, des Grafen Berchem nach Tirol sandte und zugleich in Wien durch seinen Minister die nöthigen Schritte thun liess. Während der Verhandlungen über diesen Gegenstand, welche schliesslich zu einem allseitig befriedigenden Resultate führten, indem nämlich der Kurfürst die 13 Blöcke unentgeltlich erhielt, aber auch Tyrol nicht leer ausging, da „vor Brechen und Transportkosten" 8000 fl. im Lande blieben [1]), scheint sich Booss trotz seines Hoftitels nicht für zu gut gehalten zu haben, in die Reihe von Beyer's Gesellen einzutreten, denn dieser erzählt, der kurbayerische Hofbildhauer habe eben die angeführte, später von Johann Martin Fischer vollendete Mucius Scaevola-Figur „nach seinem — Beyer's — Modelle angefangen" [2]). Desgleichen hat nach Beyer's eigenen Worten der akademische Professor Jacob Schletterer die Artemisia — im Volksmunde durch eine einfache Metathesis zur Maria Theresia, hiedurch aber noch keineswegs zu einem Porträt der Kaiserin geworden, wie eine sehr mit Vorsicht zu benutzende Tradition vorgiebt — „nach seinem — Beyer's — Modell", einer noch heute in mehreren Exemplaren vorhandenen Ludwigsburger Porzellanfigur, „angefangen" [3]), war aber während der Arbeit gestorben, weshalb sie Hagenauer vollendete. Dieser selbst, welcher damals noch in salzburgischen Diensten stand, vermuthlich während seiner Arbeit für die Triumphpforte in Innsbruck mit Beyer bekannt ward, später in der That neben letzterem eine unabhängige Stellung einnahm und beispielsweise in Bezug auf drei Statuen des Parkes, von welchen die zwei „Cariaditenweiber", die beiden Kanephoren, rechts namentlich angeführt sind, unter der dritten zweifelsohne der Fabius Cunctator gemeint ist, 1777 mit der General-Baudirection, actenmässig erweisbar, selbstständig den Contract abschloss [4]), dieser selbst fühlte sich keineswegs zu gut, acht Statuen

Profit des Landes.

Der Mucius Scaevola. Fischer.

Die Artemisia. Schletterer.

Hagenauer.

Dessen in eigenen Accord und von Bayer übernommene Arbeiten.

[1]) Schreiben Beyer's an Sperges. 18. August 1773. Promemoria Beyer's. Akad. Archiv.

[2]) Oesterreichs Merkw.

[3]) Ibid.

[4]) Bericht des Hof-Architekten Hetzendorf von Hohenberg an den Referenten der General-Hof-Baudirection, Hofrath Fritz von Rustenfeld (trostlos bureaukratischen Angedenkens!) um 22. November 1777. Staats-Archiv. Acten der Gen.-Hof-Baudirection.

von Beyer zu übernehmen, sie zu „apoziren", i. e. zu puncti oder wie unser Act es übersetzt: „aus dem Groben auszuhau und nachhin gänzlich in Wien auszuarbeiten" [1]) jedesfalls n des Hofstatuarius Modellen. War letzterer damals erst 48 Ja alt, so zählten die zwei von den soeben Genannten nur um e geringe Anzahl von Jahren weniger, so Hagenauer 41 [2]), B 43 [3]), der dritte, Schletterer, eine ziemlich bedeutende mehr, n lich 73 Jahre [4]). Jünger als dieser, aber um acht Jahre älter als Be war der eingangs erwähnte 56jährige Ignaz Platzer [5]). Nach All was bisher bereits über Beyer's Contract und die Unzufrieden der übrigen Bildhauer über seine niedrigen Voranschläge ges worden ist, erscheint ein besonderer Hinweis auf die Unhaltl keit all' des über dieses Meisters, so wie anderer, z. B. Kining „Berufung" und „kaiserliche", beziehungsweise „königliche Be nung" Gefabelten wohl nicht mehr nöthig. Wir citiren aber mehrerer Erhärtung des Vorstehenden noch die „grande foule sculpteurs engagés par lui" in Briefen des Baron Sperges an Fürsten Kaunitz und zu wiederholten Malen die 1000 fl., für we der Hofstatuarius mit den auswärtigen Künstlern die Statue „ accordirt". Ausser diesem, nach dem Urtheile der damal Künstler und Beyer's selbst, der hintendrein ein Promemoria

Alters-verhältnisse.

Platzer.

Keine „Berufungen".

[1]) Da er nicht abkommen konnte, so überliess er die „Poziru Arbeit wieder an Beyer, welcher von ihm später mittelst Klage Obersthofmarschallamte „den Drittel des ganzen Quanti der gänzli Ausarbeitung dieser acht Statuen per 8000 fl." nämlich 2666 fl. un er damit nicht durchdringen konnte, die etwas bescheidenere Su von 1327 fl. 1 kr. (sic!) forderte, aber auch damit Hagenauer gegen nicht reussirte, da dieser ihm nicht mehr per Statue bezahlen w als 14 fl. 68 kr., einen Betrag, um welchen er sich anheischig ma „jede Statue aus dem Groben herzustellen und im benöthigten I darzuthun, dass er auf obige Summe Contract mit einigen Bildha angestossen habe." Verwundert darüber, „dass zwey so grosse M und Künstler, wie der v. Beyer und Hagenauer seynd, in der nemli Sache, die ihnen sehr wohl bewusst seyn muss, soweit verschi seynd", hielt sich Graf Wrbna nicht selbst für competent in der F wie viel H. an B. als Entschädigung zu bezahlen habe, selbst eine scheidung zu treffen, sondern beschloss, von anderen Wiener Bildha in Bezug auf diese causa ein Parere einzuholen. Es ist uns leider erhalten. Index d. Gen.-Hof-Baudirection 1778, p. 267, 1779, p Staats-Archiv.

[2]) S. über ihn Wurzbach, VII. p. 193.

[3]) S. über ihn Nagler, II. 49.

[4]) Wurzbach, XXX. 96.

[5]) Ibid. XXII. 409.

Altersverhältnisse.

„vollends zu verfertigen", wie z. B. Hagenauer die von Vincenz Lang nach Beyer's Modell in Angriff genommene Statue der Sibylla Cumana[1]): welche Stellung können letzterem gegenüber der damals (1773) etwa 35jährige Guenther[2]), der 33jährige Fischer[3]), der ebenso viel Jahre wie dieser zählende Prokop[4]), der 30jährige Weinmüller[5]), der 27jährige Zauner[6]), der gar nur 24jährige Posch[7]) eingenommen haben? Und welche die übrigen die ihren Lebensumständen nach uns weiter nicht bekannten Vincenz Lang, Zächerl, Henrici, Kininger?[8]) Dass Zächerl's Werke in Schönbrunn „nach Modellen von Payer" gearbeitet seien, weiss schon Nagler[9]); hingegen hat Herr Director Dr. Ilg das Thonmodell der Aeneasgruppe, welches im Besitz des Herrn Regierungsrathes Storck sich befindet, vor noch nicht gar zu langer Zeit, mit unseren damaligen Kenntnissen dieser Angelegenheit auch mit voller Berechtigung, dem Prokop zugesprochen, welcher, wie bereits gesagt, jene Gruppe im Grossen ausgeführt.[10]) Wenn wir es Prokop absprechen und für Beyer's Arbeit erklären, so sind wir hiebei in der glücklichen Lage, eine Bestätigung für unsere Ansicht in den Massen desselben zu haben. Beyer's Statuetten aus der Ludwigsburger Porzellanfabrik, wir meinen

Zächerl.

Prokop. Storck'sches Aeneasmodell Beyer's Arbeit.

[1]) Oesterreichs Merkw.

[2]) Nagler V., 422, giebt an, derselbe sei 1753 von seinem Vater nach Wien geschickt worden. Angenommen, er sei damals 15 Jahre alt gewesen, so ergiebt sich für 1773 obiges Alter.

[3]) Wurzbach IV. 244.

[4]) Ibid XXIV.

[5]) Nagler XXI. 238.

[6]) Nagler XXII. 224.

[7]) Nagler XI. 285. Wurzbach XXIII. 135. Bei letzterem figurirt er als „Bildnissmaler".

[8]) Was Wurzbach XI. 271, und nach ihm Wastler im „Steirischen Künstlerlexikon", dann in den „Berichten und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen", Graz, culturhist. Ausstellung, (Repert. f. Kunstwiss., VII. 1. Heft, p. 73) über die „Berufung" dieses Meisters erzählt, gehört in dieselbe Kategorie wie die „Berufung" Platzers.

[9]) Nagler XX, 174. — Zächerl's akademisches Aufnahmswerk ward vom Herrn Director Dr. A. Ilg im „Album österreichischer Bildhauerarbeiten des XVIII. Jahrhunderts", Lichtdrucke von J. Löwy, in der 1. Liefg. publicirt. Zächerl zeigt sich noch im Allgemeinen in den Formen der älteren Schule befangen: in gewissen Einzelheiten, z. B. der Kopftracht verräth sich bereits das Studium der Antike, der Classicismus. Frage: Wie kömmt Zächerl's Arbeit, als Aufnahmswerk Eigenthum der Akademie, in den Besitz des k. k. Österreichischen Museums?

[10]) Ilg, ibid. II. Liefg., Taf. 5.

speciell diejenigen darunter, welche für die Schönbrunner Statuen als Modelle gedient, sind zumeist etwa 30 Centimeter hoch; das Storck'sche Thonmodell misst in senkrechter Richtung 59 Centimeter, gerade die proportionirte Höhe für eine Gruppe von zwei Figuren, von denen die eine die andere trägt. Wenn, was wir nicht bezweifeln, unsere Ansicht die richtige ist, dann offenbart sich an der genannten Skizze zwar nicht anderer als „Donner's Einfluss", wohl aber jener classicistisch angehauchte Manierismus italienisch-französischen Ursprungs, von Beyer aus seiner Heimat erst an den Neckar und dann zu uns herüber gebracht [1]). Wir werden noch am Schlusse darüber sprechen.

Grösse der Bayer'schen Porzellanstatuetten.

Was die Herkunft der Gesellen Beyer's betrifft, so wissen wir diesbezüglich bei Henrici und Posch nichts Näheres anzugeben. Zwei darunter waren Böhmen, Platzer nnd Prokop, vier Bayern, Booss, Fischer, Guenther und Weinmüller, und, wenn man Lang dazu rechnet, fünf Tyroler, nämlich ausser diesem, Kininger, Schletterer, Zächerl und Zauner. Wichtiger als die Frage nach ihrer Herkunft ist jedoch die nach ihrer künstlerischen Qualität und um diese zu beantworten, müssen wir uns ein wenig nach den Leistungen der Herren vorher und nachher umsehen. Was wir da erfahren, ist, so wenig es uns befriedigt, allerdings geeignet, das Vorwiegen des Mittelmässigen unter den Arbeiten in Schönbrunn zu erklären. Wir kennen nicht die Portraits, welche Leonhard Posch [2]) in grosser Anzahl von allen Celebritäten der imperialistischen Zeit verfertigt und haben Zächerl schon oben als einen bereits vom Geiste einer herannahenden, formell correcteren, aber allerdings auch befangeneren und armseligeren Zeit berührten Manieristen erkannt [3]). Uebrigens erweckt schon die Thatsache allein, dass er im Stande war, Beyer's Artemisiamodell richtig im Grossen zu copiren und dass er darauf verzichtet hat, dessen antikisirende Draperie durch ein Troussement in damals üblicher und hier zu Lande bei den Bildhauern gang und gäber Manier verschlimbessern zu wollen, von ihm eine gute Meinung und macht seinen Sandsteintorso in der „Ruine" für

Herkunft der Gesellen und deren künstlerische Qualität.

Posch, Zächerl.

Zächerl's Artemisia.

[1]) Wurzbach a. a. O. bemerkt richtig, Beyer habe Prokop die bewusste Gruppe „in Marmor auszuführen" übertragen. Dass der Meister auf seinen Gesellen schliesslich nicht gut zu sprechen sein konnte, ist begreiflich. Darüber weiter unten.

[2]) Nagler XI. 285. Wurzbach XXIII. 135.

[3]) S. oben Note.

Die Schletterer-Hagenauer'sche.

uns zu einem weitaus interessanteren Object, als die gleichnamige Schletterer-Hagenauer'sche Marmorfigur im Parterre links, oder gar — wenn es überhaupt erlaubt ist, Ungleichartiges in Parallele zu setzen — jene oberwähnte Aeneasgruppe des schon wiederholt

Prokop und die Aeneas-Gruppe.

citirten Prokop. Dieser „Künstler“, welcher ein als Hauptzierde des Parkes vom Hofstatuarius und dessen hohen Committenten gedachtes Werk, nicht bloss an dem notorisch berüchtigten rechten Bein, verpfuscht und obendrein den zuletzt angeführten Schnitzer noch auf die oft und oft erzählte, classische Weise dem Kaiser Joseph vis-à-vis zu entschuldigen die naive Fre . . . imüthigkeit hatte, dabei aber nichts destoweniger seinen Namen in die Fusssohle des Aeneas einzukratzen die, in dankenswerther Weise von seinem Meister unerfüllt gelassene, Prätension besass; dieser grosse Künstler war, wie wir lesen, erst bei einem Tischler, dann nach einander bei drei, der Himmel weiss wie, untergeordneten „Meistern“, endlich bei Balthasar Moll in der Lehre gewesen, und hatte sich auch in der Akademie von St. Anna an einer Preisconcurrenz betheiligt, hiebei aber leider nur den zweiten Preis erhalten, letzteres selbstverständlich aus keinem anderen Grunde, als „weil ihm seine Arbeit aus Neid und Missgunst beschädigt ward!“ [1]) Fragen wir, ob er schon irgend etwas Nennenswerthes geleistet bis zu dem Augenblicke, da er den Aeneas auszuführen das kühne Wagniss und damit für Zeitgenossen und Nachfahren den monumentalen Beweis von der Unzulänglichkeit seiner Kräfte zu einem solchen zu erbringen unternahm, so lautet die Antwort darauf ebenso negativ, wie jene auf die gleiche Frage bezüglich

Zauner.

Zauner's oder Johann Martin Fischer's. Des ersteren Laufbahn schwebt bis zu dem Augenblicke, wo er für Schönbrunn zu thun bekam, so ziemlich im Dunkeln und jedesfalls stand ihm damals sein nachmaliges Hauptwerk, bezüglich dessen richtiger Würdigung der Vergleich mit Bouchardon-Pigalle's, leider nur mehr in Kupfern, erhaltenem Louis XV. zwar unerlässlich ist, aber schwerlich zu seinen Gunsten ausfallen dürfte, noch nicht auf der

Fischer.

Stirne geschrieben [2]). Fischer hatte kurz zuvor „an der Verzierung einer Façade gearbeitet“ mit seinem Lehrer, dem zwar begabten, aber nichtsdestoweniger halbverrückten und, man mag die Sache

[1]) Vgl. Wurzbach XXIV

[2]) S. über Zauner Nagler, XXII, 224. u vgl. über die Statue Ludwigs XV. das grosse Werk von Mariette „Description de travaux qui ont précédé accompagné et suivi la fonte en bronze d'un seul jet de la statue équestre de Louis XV. Paris, P. G. Le Mercier 1768. Gr-Fol.

drehen wie man will, ob seines totalen Mangels an savoir vivre zu einer erfolgreichen Thätigkeit an der Akademie, sowie überhaupt zu jeglichem dauernden Zusammenwirken oder auch blos Zusammensein mit anderen Seinesgleichen ganz und gar unfähigen Messerschmidt [1]); bevor er zu letzterem kam, war er in Schletterer's Schule gewesen [2]). Dieser akademische Professor, mit Matth. Donner und Balth. Moll als dritter zu einem solchen ernannt gleichzeitig mit dem Inslebentreten der gewissen, von Daniel Gran in der bekannten sanglanten Weise verspottenen Akademie-Verfassung [3]), in der Zeit, von welcher wir sprechen, bereits an der Grenze des, gewöhnlichen Sterblichen zu erfolgreicher Wirksamkeit und aufsehenerregenden Thaten bestimmten, Alters angelangt, hatte in seinen jungen Jahren erst Christoph Mader bei den Reliefs der Carlskirche, in der Folge Georg Raphael Donner bei dessen Arbeiten in Salzburg Hilfsarbeiterdienste geleistet und später sein künstlerisches Schaffen auf die gelegentlichen Häuserdecorationen, hauptsächlich aber, ähnlich wie Platzer, dem während seines Aufenthaltes in Prag vor Allem „von den Kirchen und vom hohen Adel“ Aufträge zukamen, darauf beschränkt, erst von seinem „kleinen“, in der Nähe von Wien gelegenen „Anwesen“, dann vom akademischen Atelier aus der diversen Kirchen und Klöster in und um Wien Bedarf an Heiligenbildern mit Producten der eigenen Betriebsamkeit nach besten Kräften und dabei wahrscheinlich auch möglichst prompt und billig zu decken [4]). Dass letztere ebenso wenig „Götter und Heroen des classischen Alterthums“ gewesen wie die Figuren Weinmüller's „in bayerischen Klöstern, besonders in Ottobeuern“ [5]) und manierirt, wie die zwar keineswegs verdienstlosen, aber durchaus „nicht im reinsten Geschmacke gearbeiteten“ Werke des „durch das Studium nach guten Mustern“ in seiner Kunst

Schletterer.

Platzer.

Weinmüller.

---

[1]) S. über Messerschmidt ausser Wurzbach XVII. p. 442 fgg. noch K. J Schröer, F. H. Messerschmidt in d. Österr. Blättern f. Literatur u. Kunst 1853, p. 38 fgg. Eine ausführliche Monographie über diesen Künstler haben wir von Herrn Director Dr. Ilg zu erwarten.

[2]) Wurzbach, IV, 244.

[3]) Vgl. darüber Lützow, Gesch. d. Akademie, p. 21 fgg.

[4]) S. über Platzer, Wurzbach, XXII, 409, über Schletterer dens. XVI, 241 fgg und XXX, 95 fgg., wo auch die, auf Grund der unklaren Angaben Füssly's entstandene, Mähr von dem „eigentlichen Arbeiter“ an den Reliefs der Carlskirche widerlegt.

[5]) Nagler, XXI, 238.

Booss.

auf „keine unbedeutende Höhe“ emporgestiegenen Roman Booss [1]), braucht nicht erst besonders gesagt zu werden. Sie waren aber immer noch erträglicher, als jene barocke Verballhornung eines Beyer'schen Modells, der von Veit Kininger ausgeführte Aesculap. Wir sind ja weit entfernt davon, dieser Figur gewisse Verdienste im Einzelnen abzusprechen oder nicht zugestehen zu wollen, dass deren Schöpfer ein in Bezug auf den Bau des menschlichen Körpers kenntnissreicher Mann gewesen sein müsse. Aber auch wer in das von Wastler [2]) gelieferte Verzeichniss der Werke des, vom „Tirolischen Künstlerlexikon“ „den grössten Künstlern seiner Zeit“ angereihten, Kininger [3]) keinen Einblick gethan, wird sich bei deren Betrachtung — sie macht nämlich weit eher den Eindruck eines hl. Andreas, als des antiken Gottes, dessen Namen sie trägt — sofort darüber klar sein, dass derselbe zuvor im Leben schwerlich jemals etwas Anderes producirt haben kann, als auf ihren Marterhölzern seltsam gewundene Erlöser und Schächer, schmerzhafte Mütter Gottes und wenn schon nicht Nepomuke, so doch unterschiedliche extatisirende, qualselige Heilige für Wallfahrtskirchen, Calvarienberge, Pestcapellen und Brücken-, beziehungsweise Strassengeländer. Und solche Herrgottsschnitzer, für Aufgaben wie die soeben aufgezählten unzweifelhaft „von seltenem Talent“, den zu damaliger Zeit in solchen Fällen an sie gestellten Anforderungen umsomehr zu genügen im Stande, weil, wie Wastler von Kininger sagt, „deren Wirken“ und, setzen wir hinzu, vor Allem deren Bildungsgang „in die Zeit des ärgsten Verfalles und des Manierismus fiel“ [4]), mussten von Beyer erkiest werden, seine mythologischen Figuren und jene „einfachen Artemisien“ im Grossen auszuführen, „welche zu Stuttgart die grinsenden Schäferinnen im Augsburger Geschmack verdrängt“! [5])

Kininger und sein Aesculap.

Hagenauer.

Wie bereits gesagt, hat Hagenauer die von Schletterer nach Beyer's Modell begonnene Marmorstatue der Artemisia vollendet. Wir wissen nicht wie viel von den an derselben wahrnehmbaren Manierirtheiten auf Rechnung eines jeden von den beiden fällt, finden aber Hagenauer's Arbeiten, sowohl diejenigen fünf, welche er 1778 und 1779 auf directen Auftrag der General-Hof-Baudirection

[1]) Ders., II, 49.
[2]) Steirisches Künstlerlexikon.
[3]) Wurzbach, XI, 271.
[4]) a. a. O.
[5]) S. die schon oben citirte Stelle bei Uexküll a. a. O. 110.

ausführte [1]), als jene acht Figuren, welche er 1773 von Beyer zum „Apoziren" übernahm [2]), entschieden geniessbarer und gefälliger als die eines Platzer und Kininger. Unter den soeben erwähnten acht ist eine Gruppe von zwei Statuen, bei denen wir es Hagenauer gern verzeihen, dass er, gleichgiltig ob mit oder ohne Beyer's Einverständniss, von dessen Modell abgewichen. Es sind die beiden Schwestern Hesperia und Arethusa [3]). Wenn auch seine sämmtlichen übrigen, zumal die männlichen Gestalten gelegentlich übertheatralisch und überschlank sind, zu den Mikrocephalen gehören und entweder gespreizt einherschreiten, oder etwas unsicher stehen mit Beinen, von denen man sich nicht immer klar ist, ob sie zu ihren Körpern gehören, und wenn letzteres der Fall, wie sie damit zusammenhängen: so haben doch seine Köpfe, man sehe nur beispielsweise die Diana, einen Ausdruck von seltener Anmuth und Lieblichkeit; so liegt doch über den beiden Hesperiden ein Adel und eine Grazie, wie wir sie bei anderen Werken im Parke, die Beyer'schen ausgenommen, vergebens suchen. Wenn sonst die Schöpfungen Hagenauer's noch der leichtlebige, zierliche Geist des Rococo durchweht; wenn sie uns den Meister zeigen als hervorgegangen aus der Schule der Nachfolger jener Künstler von Versailles, eines Coysevox und Coustou; so ist es, als ob diese beiden jugendlich schönen Frauenbilder frei von den oben gerügten Mängeln, edel in den Formen und Draperien, und wie die zuvorgenannte Diana über die übrigen Werke des Künstlers im Parke weit hinausragend, den Anbruch einer besseren Zeit verkündeten. Auch wenn er sonst nichts geschaffen hätte, so verdiente schon, um der Diana und dieser Gruppe allein willen, dass man sich bei ihm ein Paar Zeilen länger als bei den übrigen Gesellen Beyer's aufhalte, der aus der Zahl dieser, neben den erst viel später zur Geltung gelangten Fischer und Zauner, durch etwas mehr als mittelmässige Begabung einzig und allein hervorstechende Hagenauer.

Seine Werke.

Die Hesperiden u. die Diana.

Unwillkürlich schweift unser Blick zu dem glänzenden Kreise von Talenten, der sich, als es galt den plastischen Schmuck von Versailles zu schaffen, um Antoine Coysevox versammelte, den Tuby, Caffieri, Prou, Arcis, Legeret, Le Comte, Marsy,

Die Künstler von Schönbrunn und die von Versailles.

---

[1]) 1779. Apollo und Diana, bez.: Joh. Hagenauer inue. et fec. 1779—1778, jene schon oben erwähnten Canephoren und der Fabius Cunctator. Letzterer, bez. Joh. Hagenauer inue. et fec. 1778.

[2]) Nach unserem Dafürhalten: Hygiea, Vestalin, Hannibal, Sybilla Cumana, Amphion, die Matrone beim Obelisk, endlich Hesperia und Arethusa.

[3]) Oesterr. Merkwürdigkeiten, II, Taf. IV.

Girardon etc.[1]) hinweg von den „Meistern" und deren Schülern, bis auf die drei vorhingenannten sämmtlich Mittelmässigkeiten, zur Verzierung von Schönbrunn geschaart um den kaiserlichen Hofstatuarius! Ging schon in Bezug auf diesen das Urtheil des verstandesklaren, scharf, aber richtig abwägenden Staatskanzlers gelegentlich des verunglückten Projectes der Vasenreliefs à la Marie de Medicis zwar nicht ungünstig, aber auch nicht begeistert

Kaunitz's Urtheil über Beyer.

bloss dahin „qu'il a d'ailleurs du talent et peut être utile, lorsqu'il est conduit par quelqu'un dont les goût et les connoissances sont plus sûres que les siennes"[2]): Was muss seine Durchlaucht in Bezug auf dessen Gesellen, wenn auch nicht

Ursache des Missglückens einzelner Statuen.

niedergeschrieben, so doch gedacht haben! Sie waren nur gewohnt, den Vorstellungen einer eben damals durch die Heroen der „Aufklärung" heftig befehdeten und zum Theil schon gründlich unterwühlten Weltanschauung nicht mehr neue Formen zu leihen, und sollten jetzt sie dem Kreise ihrer gewöhnlichen Auftraggeber fremde Gedanken bilden, die Herren Schletterer, Platzer, Kininger et consortes. Das war von den zwar noch accomodationswilligen, aber nicht mehr accomodationsfähigen, sowie von den zwar noch accomodationsfähigen, aber nicht mehr accomodationswilligen Mitgliedern des Beyer'schen Hilfscorps zu viel gefordert. Kein Wunder, wenn, was die Herren schufen, nicht immer erfreulich ist!

---

[1]) S. darüber Henry Jouin, Antoine Coysevox. Gazette d. B.—A. 1882. II. 515 fg

[2]) Kaunitz von Sperges. Akad. Archiv.





DRITTES CAPITEL.

ÖSTERREICHS MERKWÜRDIGKEITEN.

Beschreibung des Werkes. Die Titel.

esterreichs Merkwürdigkeiten, so lautet der Titel des Werkes, welches in Folio, „gedruckt mit Trattnern'schen Schriften“, mit einer Widmung an den Fürsten Kaunitz 1779 in Wien erschien und das wir, weil die Bekanntschaft mit ihm zum besseren Verständniss der Schönbrunner Werke unerlässlich ist, im Folgenden etwas näher in's Auge fassen müssen [1]). Es zerfällt in zwei Theile, von denen jeder wieder mit einem eigenen Titelblatte versehen. Das des ersteren zeigt die, nach Beyer's Erklärung, gegenwärtig im Audienzsaal zu Schönbrunn befindliche „Prudentia“ [2]), von welcher der eine Arm auf ihrem Schilde ruht, während um den andern sich eine Schlange ringelt. An dem Postamente, worauf sie thront, sind mehrere auseinandergerollte Papierbogen mit Nägeln befestigt, deren innerster die

Die „Prudentia“.

[1]) Wir benützten zu unserem Studium das in der k. k. Hofbibliothek befindliche Exemplar. Die k. k. Privat- und Fideicommiss-Bibliothek besitzt eine zweite Titel-Ausgabe dieses Werkes, worin die Special-Titelblätter der beiden Theile dieselben, das gemeinsame Titelblatt jedoch von Seb. Mansfeld gestochen, ein anderes ist und lautet: „Statuen und Wasserspiele in dem kais kön. Lustgarten zu Schönbrunn, aus Marmor gehauen von Wilhelm Beyer und in Kupfer gestochen von verschiedenen Meistern. I. und II. Abtheilung.“ Der Titel ist auch französisch, desgleichen der Text, aber es fehlen bei letzterem die Autorencitate, die Namen der ausführenden Künstler, der Radirer, jene, weiter unten noch zu erwähnenden, wunderlichen deutsch-französischen, für unsere Untersuchung höchst wichtige Fingerzeige bietenden Sprachschnitzer, kurz alles Dasjenige, was die im Texte angeführte Edition für uns so werthvoll macht. Dafür enthält diese Ausgabe einen von Hieronymus Benedicti gezeichneten Plan von Schönbrunn.

[2]) „Sie ist 18 Zoll hoch, aus feinstem Marmor gehauen.“ Beyer ibid.

zwar lückenhafte, aber leicht zu ergänzende Schrift trägt: „Bildsäulen und Wasserspiele des kais. königl. Gartens Schönbrunn, aus Marmor gehauen von Wilhelm Beyer, k. k. Statuario und Rath der k. k. Akademie, ... der Luca in Rom Ehrenmitglied . . . . - Petersburg, I. Theil." Das Titelblatt des zweiten Theiles zeigt auf einem Postamente eine Sphinx, um dasselbe herum eine Vase, ein Tympanon, eine Syrinx, einen Thyrsusstab und einen umgestürzten Cippus. Und wiederum sind an dem Postamente Papierbogen angeheftet. Die Schrift jedoch, welche sie tragen, lautet anders als der Titel der ersten Partie: „Modelle zu den Bildsäulen und Wasserspielen des kais. königl. Gartens Schönbrunn, von Wilhelm Beyer, II. Thl." Inclusive der drei Titel enthält das Werk 48 Blatt, dazu zwei Blatt mit der Erklärung der Tafeln und der Namenliste der Stecher. Die Vignette am Gesammt-Titelblatt zeigt einen Löwenkopf „nach zwei Schöpfbrunnen in dem Fürst Kaunitzischen Garten zu Laxenburg", welche „von Tyroler Marmor in Colossalischer Grösse nach einem Originalmodelle des Beyer's von Zacherle" — i. e. Zaecherl — „gehauen worden". Von der Vignette über dem Texte war schon früher gelegentlich der Künstlerfrage die Rede. Sie bietet rechts eine vom Innthal aus aufgenommene Ansicht der Tiroler Marmorgebirge, links die Ehrenpforte zu Innsbruck, welcher ein Zug von Werkleuten mittelst einer Maschine — „dem wahren Abriss jener, mit welcher die Statuen von 300 Ctr. mit unglaublicher Leichtigkeit versetzet und transportiret wurden", zubewegt. Im Vordergrunde liegen allerlei auf die „in Deutschland hie und da zerstreute und verworfene Alterthümer, welche zur Geschichte Deutschlands wichtig sind, zielende Rudera". Diese Vignetten, sowie die „Prudentia, endlich 18 andere Platten wurden nach Beyer's Angabe „von dem Maler Driebes" in Wien radirt [1]), fünf von J. E Mansfeld [2]), vier von Krieger [3]), je drei von

Anzahl der Blätter. Vignetten.

Kupferstecher.

[1]) Vignetten. Prudentia. I. 2. Raub der Helena, 3. Aeneas und Anchises, 15b. Eurydice, 16. Neptun und Thetis, 19. Egeria, 20. Enns und Donau, 21. Moldau und Elbe, 22. Najade mit dem Wasservogel, 23. Najade mit dem Seethier. II. Titelblatt. Sphinx. 1. Sibylla Cumana, 2. Artemisia, 3. Hannibal, 4. Hesperia und Arethusa, 5. Brutus und Lucrezia, 6. Mucius Scaevola, 15. Triumph des Neptun, 18. Triton.

[2]) I. 4. Alexander und Olympias, 7. Aspasia, 9. Meleager, II. 7. Triton mit einem Seevogel, 8. Najade.

[3]) I. 11. Perseus, II. 13. Nereiden, 16. Hercules und Lichas, 17. Tomyris.

C. C. Glasbach[1]), Kreizinger[2]), Rode[3]) ; je zwei radirten „Maler von Haubenstricker in Stein“[4]) und J. C. von Reinsperger[5]); je eine Contin[6]), Landerer[7]), Zigeritz[8]), J. F. Leibold[9]) und C. J. Schlotterbeck[10]), die beiden letzteren nach Zeichnungen, welche Nicolaus Guibal — wohl nach Ludwigsburger Porzellanfiguren — geliefert. Den Beschluss machen „ein Satyr, der auf der Syrinx bläst“, und eine Bacchantin, Abdrücke von zwei, unbekannt von wessen Hand — vielleicht von Beyer's eigener — radirten Platten, welche beide fünf Jahre später, diese mit der gleichen Bezeichnung, jene als „Ariadne“ in der schon Eingangs erwähnten „Neuen Muse“ wieder abgedruckt worden sind[11]). Wer gesehen, wie Beyer den guten Zächerl verschwäbelt und nach einzelnen unter den eben angeführten Künstlernamen in sämmtlichen Künstlerlexicis vergeblich recherchirt hat, muss wohl oder übel allmählich zur Ueberzeugung gelangen, dass er in denselben Beyer'sche Verballhornungen vor sich habe, und sich die Mühe eines Correcturversuches nicht verdriessen lassen. Bei dem ersten der angeführten Meister des Grabstichels und der Aetzkunst damit beginnend, setzen wir statt des ganz und gar unbekannten „Malers Driebes“ den Tiroler Maler und Radirer Johann Tribus, einen Schüler Paul Troger's, der sich in Lana, wo er 1741 das Licht der Welt erblickt, niedergelassen, nach kurzer Zeit aber wieder den Wanderstab ergriffen hatte, um erst nach dreissigjähriger Abwesenheit, während welcher er sich erwiesenermassen auch in Wien aufgehalten, in seine Heimat zurückzukehren, wo er 1811 starb[12]). Unter „Contin“ dürfte sich wohl der Maler und Kupferstecher Carl Conti[13]), unter „Kreizinger“ Josef Kreutzinger[14]), unter „Zigeritz“ Franz Sigrist[15]),

Verballhornte Namen.

Tribus.

Conti. Kreutzinger. Sigrist.

[1]) I. 1. Sphinxe, 13. Angerona. II. 11. Hylonome.
[2]) I. 10. Cincinnatus. II. 19. Diana, 20. Kritik.
[3]) I. 12. Jason, 15a. Eurydice. II. 12. Eudora.
[4]) I. 17. Triton, 18. Proteus.
[5]) I. 5. Ceres und Dionysos, 6. Nymphe der Flora.
[6]) I. 18. Bacchantin.
[7]) I. 14. Cybele.
[8]) II. 14. Nereiden.
[9]) II. 10. Sibylla.
[10]) II. 9. Volupia.
[11]) Taf. 17, 18.
[12]) S. über ihn Nagler, XIX. 90.
[13]) Ibid. III. 70.
[14]) S. Wurzbach, XIII. 211.
[15]) S. Wurzbach, XXXIV. 279.

Krüger. Rode.

unter „Krieger" der Potsdamer Andreas Ludwig Krüger verbergen, ein Schüler jenes Christian Bernhard Rode, der, wie wir gesehen haben, ebenfalls Blätter für dieses Werk radirt [1]). Mit Ausnahme der beiden zuletzt angeführten und des dritten Berliners C. Glassbach, der Schwaben Leybold und Schlotterbeck, Schüler Johann Gotthard von Müller's, von denen der eine später in Wien eine ehrenvolle Stellung und durch seine Stiche nach Füger's Compositionen zu Klopstock's Messiade einen geachteten Namen sich erworben hat [2]), endlich des aus Nürnberg gebürtigen J. C. von Reinsperger, eines Schülers von Jean Etienne Liotard und späteren Hofmalers des Herzogs Carl von Lothringen [3]), mit Ausnahme dieser sechs waren alle übrigen Radirer Oesterreicher von Geburt. In Bezug auf den soeben erwähnten macht es die Thatsache, dass er an dem in Rede stehenden Werke mitgearbeitet, viel wahrscheinlicher, dass er 1780 und nicht, wie meistens angenommen wird, 1777 gestorben ist. Desgleichen ist bei dem, hier geadelt erscheinenden. Oesterreicher Haubenstricker der unscheinbare Zusatz „in Stein" nicht zu übersehen; das Factum, dass er daselbst, gleichgiltig ob dauernd oder nur vorübergehend, geweilt, macht die Entstehung seiner Radirungen nach Werken von Johann Martin Schmidt, dem bekannten Kremser Schmidt, einigermassen erklärlich [4]).

Glassbach. Leybold, Schlotterbeck. Reinsperger. Haubenstricker.

Publicirte und nicht publicirte Statuen.

Von einem guten Theil der Schönbrunner Arbeiten, nämlich von fast sämmtlichen Statuen und Gruppen auf der, vom Schlosse aus betrachtet, rechten und etwa von einem Viertheil derselben auf der linken Seite des Gartenparterres ist in dieser Publication weder das Modell noch dessen Ausführung im Grossen publicirt. Wenn wir die Objecte namentlich bezeichnen sollen, so sind dies die fünf Hagenauer'schen, item Beyer's eigene Arbeiten, welche zur Zeit des Erscheinens des in Rede stehenden Werkes noch im Atelier oder kaum erst bestellt waren, so wie den, auf der Höhe des Berges stehenden, Hercules mit dem Cerberus nicht mit eingerechnet, die folgenden Einzelstatuen und Gruppen: Die sogenannte Calliope, richtig Euterpe, eine reizende antikisirende Figur, für deren Gewandung, nach unserer Ueberzeugung, die sogenannte Flora des Capitols [5]), wie nicht minder die im k. k. Antiken-

---

[1]) S. über Krüger Nagler VII., 182, über Rode ibid. XIII. 271.

[2]) S. über ihn Nagler, VII. 477.

[3]) Wurzbach, XV. 238.

[4]) Ders. VIII. 53.

[5]) Was für eine Abbildung davon dem Künstler als Vorlage gedient, sind wir allerdings nicht im Stande anzugeben. Neuerlich findet sich

[ca]binete befindliche Statue der gleichnamigen Muse zum Muster [ge]dient [1]), dann die Omphale, der Apollo, die Hygiea, die Vestalin, [de]r Paris, der flötenspielende Mercur, die „Opferpriesterin mit [de]r Schale in der Hand“, der Aesculap, die Flora, die Gruppen [Ve]nus und Bellona, Mars und Minerva und der Amphion [2]). [V]on den publicirten Gegenständen befanden sich nicht in Schön[br]unn: Der schon erwähnte Löwenkopf, oder besser gesagt, die [L]öwenköpfe „an zwei Schöpfbrunnen in dem Fürst Kaunitz'schen [Ga]rten zu Laxenburg“; die „Volupia“ [3]) und die „Sibylle, eine [ge]lehrte Weissagerin“ [4]), unserer, schon oben geäusserten, Ver[m]uthung nach, Ludwigsburger Porzellanfiguren, beide nach Guibal's [Ze]ichnungen „in der herzogl. württembergischen Militär-Akademie“ — i. e. Karlsschule — „gestochen“; „eine Nereis, Eudora ge[na]nnt, in dem Graf Eszterházy'schen Garten in der Ungargasse [au]s Sandstein gemacht“ [5]); der „Triton in dem Garten Sr. Durch[la]ucht des Fürsten von Kaunitz nach meinem — Beyer's — [M]odell von Zacherle (Zächerl) ausgehauen“ [6]); „Diana wäscht [ih]re Füsse“, „in dem k. k. Lustschloss Belvedere, aus Carrara-[M]armor gehauen“ [7]). „In Granit angefangen“, aber, als die [P]ublication erschien, von welcher wir sprechen, noch nicht fertig [ge]macht, war die „Sphinx“ [8]). Nicht ausgeführt, oder wenn [d]ieses der Fall, uns unbekannt, für wen, sind der „Triton mit [de]m Seevogel“ [9]), die „Najade“ [10]) — „zwo“ nachher „durch die [z]wei Najaden Nr. XXII und XXIII, von Marmor im ersten [T]heil“ ersetzte „Gruppen“, welche Beyer „zur Probe von ge[b]rannter Erde 12 Schuh in der Proportion in die Bassins der [Ce]ntre-Allee setzen müssen“; Die „Hylonome“ [11]), die „Nereiden [u]nd Nymphen mit Muscheln“ [12]), „Hercules wirft den Lichas in's

Für Schönbrunn und nicht in Schönbrunn bestimmte.

Nicht ausgeführte.

[da]s Werk beschrieben und abgebildet, bei Landon Annales du Musée XIV. Taf. 28. darnach bei Weiss, Costümkunde II. 976.

[1]) Sacken und Kenner Nr. 156.

[2]) Nr. 2, 9, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 21, 27, 29, 30, 31 des in der Monographie des kais. Lustschlosses Schönbrunn gegebenen Verzeichnisses.

[3]) II. Taf. IX.

[4]) Taf. X.

[5]) II. Taf. XII.

[6]) II. Taf. XVIII.

[7]) II. Taf. XIX.

[8]) II. Titelblatt.

[9]) II. Taf. VII.

[10]) II. Taf. VIII.

[11]) II. Taf. XI.

[12]) II. Taf. XIII. XIV

Meer" [1]), „Tomyris" [2]) und die „Kritik" [3]), deren Bestimmun übrigens kaum jemals die gewesen sein dürfte, für die Au führung im Grossen als Modell zu dienen. Anders als es Bey projectirt hatte und als dessen diesbezügliche, in Oesterreich Merkwürdigkeiten abgebildete, Modelle aussehen, wurden ausge führt, ganz abgesehen „von der Hauptgruppe des grossen Bassins wie solche Se. Durchlaucht Fürst Kaunitz approbiret", den „Triumphe des Neptun" [4]), wie schon vorhin gesagt, die Gruppe „Hesperia und Arethusa" [5]), „Brutus und Lucrezia" [6]) un der Mucius Scaevola", wie bereits oben angedeutet, wahrscheinlic infolge einer, durch die Rücksicht auf den für sie bestimmten Pla wohl begründeten, „höheren Weisung".

Nicht nach Beyer's Project ausgeführte.

Wir wollen uns bei der „Ikonologie" nicht länger aufhalten in welcher der oben erwähnten „Prudentia", als „personificirte Tugend, eine Schlange in die eine Hand und ein Spiegel in di andere gegeben" wird, im Gegensatze zu der Darstellung au dem Titelbilde, wo sie „auf einem glattgeschliffenen Schilde lehnt, welches die nämliche Bedeutung haben kann, anbei aber der Figur mehr Haltung giebt". Es ist Cesare Ripa's Ikonologie darunter gemeint, über die bereits an einem anderen Orte und von kundigerer Seite etwas gesagt worden [7]). Auch über die Menge von Citaten classischer Autoren, welche Beyer am Schlusse jedes einzelnen seiner Textcapitelchen anzubringen nicht unterläss, sind wir, so sehr uns dieselbe anfänglich in Erstaunen gesetzt, genöthigt kurz hinwegzugehen. Seine ganze Autorenlectüre bestand im besten Fall in einem, mit Hilfe eines philologisch gebildeten Freundes mühsam zu Wege gebrachten, Durchblättern, instructiv genug für ihn, um ihn zu befähigen, gelegentlich die richtige Ausgabe zu citiren [8]), aber keineswegs im Stande, ihn vor dem

Cesare Ripa's Ikonologie.

Autorencitate und Autorenlectüre.

[1]) II. Taf. XVI.

[2]) II. Taf. XVII.

[3]) II. Taf. XIX.

[4]) II. Taf. XV.

[5]) II. Taf. IV.

[6]) II. Taf. V.

[7]) Iconologia, notabilimente accresciuta d'imagini, di annotazioni e di fatti dal Abbate Ces. Orlandi. Perugia 1764–7. 5 Bde. Quart. IV. 428 fgg. Vgl. über dieses Werk Justi, a. a. O. II. b. 263.

[8]) So bei der Gruppe Ceres u. Dionysos I. Taf. V. „Apollodori Bibliothek L. III. edit. Salmurii 1661", die von Tanaquil Lefèbre, dem Vater der Dacier, im angegebenen Jahre zu Saumur besorgte Ausgabe des Apollodor; so bei der Gruppe Aeneas und Anchises I. Taf. III. „Aeneis L. II. Edit. Heyn. T. II. p. 212". Bei der Sphinx, II. Titelblatt, citirt er

Verwechseln des Capitels mit der Seite, der Ilias mit der Odyssee zu bewahren [1]). Frägt man, woher denn der Künstler seine philologisch-antiquarisch-mythologische Gelehrsamkeit hatte, so ist darauf die kurze Antwort zu ertheilen: zu einem guten Theil aus Benjamin Hederich's „Gründlichem mythologischen Lexikon“ [2]). Schier Wort für Wort ist aus den betreffenden Artikeln bei Hederich, mitsammt seinen Citaten und Citätchen, entlehnt der Text zum Triton [3]), Proteus [4]) den Najaden [5]), der Egeria [6]), der Hesperia und Arethusa, „den zwo Schwestern desHesperides (sic!)“, natürlich, weil der die Apfelhüterinnen bei Hederich behandelnde Artikel mit Hesperides überschrieben ist [7]), der Volupia [8]). Allerdings muss man die Citate Beyer's im Hederich hie und da wo anders suchen, als wo man sie vermuthete, so für die Hylonome [9]), beim Centaur [10]), für den „Pan, der auf der Flöte spielet, die aus dem

Textcompilationen aus Hederich's Lexikon.

das Buch und die Seite im Apollodor richtig, desgleichen bei der sogenannten Aspasia, richtig Athene, I. Taf. VII den Athenaeus. Darüber noch später ein Mehreres.

[1]) Beim Meleager, I. Taf. IX. schreibt er statt L. I. p. 33—35, L. I. c. 33—35. — So beim Triton, beziehungsweise Proteus statt. Hom. Odyss. IV. 386. Hom. Il. IV.

[2]) Benjamin Hederich s, ehemal. Rectors zu Grossenhayn, gründliches mythologisches Lexikon, worinnen sowohl die fabelhafte als wahrscheinliche und eigentliche Geschichte der alten, römischen, griechischen und egyptischen Götter und Göttinnen, und was dahin gehöret, nebst ihren eygentlichen Bildungen bey den Alten, physikalischen und moralischen Deutungen zusammengetragen und mit einem Anhange dazu dienlicher genealogischer Tabellen versehen worden. Zu besserem Verständnisse der schönen Künste und Wissenschaften nicht nur für Studirende, sondern auch viele Künstler und Liebhaber der alten Kunstwerke sorgfältigst durchgesehen, ansehnlich vermehrt und verbessert von Johann Joachim Schwaben, öffentl. Lehrer der Weltweisheit und freien Künste zu Leipzig. Leipzig in Gleditschen's Handlung, 2. Aufl. 1770. Die erste war 1724 erschienen. Wir citiren nach jener. — Ueber Hederich's Leben und Schriften s. Ersch und Gruber, II. Section, IV. p. 19.

[3]) I. Taf. XVII. Vgl. Hed. p. 2404.

[4]) I. Taf. XVIII. Vgl. Hed. p. 2108. Beim Triton steht in der „Erklärung“: Hom. Il. IV. Hed. hat an dieser Stelle den Hinweis auf Ovid Metam. I. v. 331, hingegen beim Proteus jenen auf Hom. Od. IV. 386. Der Künstler scheint sich also nicht nur verlesen, sondern auch das unrichtig Gelesene an unrichtiger Stelle eingetragen zu haben.

[5]) II. Taf. VIII., XIII., XIV. Vgl. Hed. p. 1724.

[6]) I. Taf. XX. Vgl. Hed. p. 974.

[7]) II. Taf. IV. Vgl. Hed. p. 1265.

[8]) II. Taf. IX. Vgl. Hed. p. 2477.

[9]) II. Taf. XI.

[10]) Hed. p. 658.

Rohr, worin Syrop (sic!) verwandelt worden, gemacht"[1]), bei der Syrinx[2]). Dessenungeachtet aber kann man überzeugt sein, der Mann habe, „dass die Griechen die Sibyllen bis zu zwölf zähleten und von ihr (sic!) viele Statuen errichtet hatten"[3]), ebenso aus Hederich gewusst, wie dass eine der Nymphen Eudora geheissen[4]); er habe bei der Eurydice[5]) die, etwas ungeschlachte, Ausdrucksweise des Lexikographen, so weit er es vermochte, verfeinert, bei der „Angerona", richtig Angeronia, wie wir sie von nun an auch nennen wollen, hingegen, seine „Erklärung" aus zwei Artikeln desselben ungeschickt und liederlich genug zusammengeschweisst[6]).

Hederich's Lexikon.

Dies nun schon wiederholt genannte Lexikon mit seinem allegorischen Titelkupfer[7]), seinem „Verzeichniss der darin angeführten Schriftsteller nebst der Anzeige ihrer gebrauchten Schriften und deren Ausgaben", das von „Abel Caspar, ehemaligen Director zu Halberstadt" bis auf „Zosimus, einen griechischen Geschichtschreiber im fünften Jahrhundert", die Namen sämmtlicher Mythographen in sich begreift, verdient allerdings, dass man sich einen Augenblick mit ihm beschäftige. Der Verfasser desselben unterlässt es natürlich keineswegs im Vorwort darauf hinzuweisen, wie nothwendig die Kenntniss der Mythologie für alle Stände und Berufsarten sei, so für den Angehörigen einer der vier Facultäten — wobei „von einem Philologo sofern nichts zu gedenken, als nicht nur dieses Scibile an sich einen grossen Theil der Philologiae realis ausmachet; sondern auch weder Poeten noch andere Autores ohne dieselben verstanden und erläutert werden können"[8]), dann den „Polithomme", welcher derselben

1) II. Taf. XX.

2) Hed. p. 2276.

3) II. Taf. X. Vgl. Hed. 2195.

4) II. Taf. XII. Vgl. das Namens-Verzeichniss der Nymphen bei Hed. 1722, fgg.

5) I. Taf. XV. Vgl. Hed. p. 1083.

6) I. Taf. XIII. Vgl. die Artikel Angeronia und Volupia bei Hed. p. 265 und 2477.

7) In einer mit den Statuen des Apollo, des Mars, des Juppiter, der Venus, des Mercur und der Diana decorirten Rotunde thront die Mythologie, den Fuss auf Bücher aufgestützt, eine Krone auf dem Haupte und einen Caduceus in der Rechten, auf einem Gestühle mit hoher Rückenlehne. Minerva, eine Eule unter gewaltigem Federbusch auf dem Helm, steht ihr zur Linken; von derselben Seite hat sich auch Saturnus, das aufgerollte Gründl. Lexikon mythologicum in der Hand, genähert; die allegorische Göttin fasst das letztere mit der Linken, blickt aber, oder schielt vielmehr, nach der rechten Seite.

8) pag. XII.

„soferne nicht entrathen könne, als er hin und wieder Bildsäulen, Gemälde, Bassi rilievi, Medaillen, alte Münzen und dergleichen Dinge antrifft, so aus der Mythologie genommen und es ihm in sich selbst verdriessen muss, wenn er selbige nicht anders, als wie die Kuh ein neues Thor ansehen kann.“ Von den Künstlern, als da sind: „Maler, Bildhauer, Medailleurs, Structurarbeiter“ (sic!) behauptet er, dass sie „eine um so viel genauere Kenntniss davon haben sollen, je öffentlicher und kostbarer zum Oefteren die Fehler sind, welche sie diesfalls begehen können.“ In lobens- und für uns beachtenswerther Weise betont er bei diesem Anlasse, dass es den Herrn, „wenn anders ihre Arbeit aus der Antiquität genommen seyn und zum Exempel Götter, Göttinnen und dergleichen vorstellen soll, sodann nicht erlaubet ist, selbige nach ihrer Phantasie zu bilden, sondern es müssen sich dieselben auch nach dem Alterthume richten und in Allem, was etwa Ausnehmendes an ihren Kunststücken ist, sich auf sichere Autores gründen, wo sie der Welt nicht schnöde Missgeburten zu ihrer merklichen Prostitution vorstellen wollen“. Wie man sieht, verkündigt Hederich schöne Lehren in einer nichts weniger als salon- und genussfähigen Sprache, von der man sich nicht wundern darf, wenn sie „Johann Joachim Schwaben“ „oft sehr altfränkisch“ vorkam. Gerne geneigt, der „Laune“ Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, welche der alte Herr „mannichmal“ hatte, „scherzen zu wollen, wozu die mythologischen Geschichten vielen Anlass boten“, fand er sich dennoch bewogen, an dessen Diction, die „gemeiniglich etwas in's Pöbelhafte fiel, ein wenig zu feilen und zu bessern“. Bei der Bearbeitung war es ihm darum zu thun, das Buch so brauchbar und billig als möglich zu machen, letzteres namentlich mit Rücksicht auf „angehende Studirende und Lehrlinge in der Kunst, deren Beutel nicht sehr voll sind.“ Ein besonderes Augenmerk ward, um den Zwecken dieser letzteren vor Allem zu genügen, der „Nachricht von der Bildung“ der einzelnen mythologischen Figuren zugewendet und bei jeder derselben auf die „alten Denkmäler, Bildsäulen, Gemälde, Münzen und geschnittene Steine“, welche Darstellungen davon enthalten, hingewiesen. Beschreibuugen alter und mitunter auch neuer Autoren wurden mit in diesen Abschnitt aufgenommen, die Schilderungen der alten Dichter mit Rücksicht auf den beschränkten Raum nur auszugsweise, dafür aber hie und da „Anmerkungen grosser Kunstverständiger“. Bei diesem Paragraphen, „weil der Geschmack an schönen Kunstwerken und sonderlich an

2. Ausgabe.



geschnittenen Steinen“ damals allgemeiner zu werden schien, mit Vorliebe verweilend, glaubte Schwab, auch wenn es ihm seinem Buche sonst einen Vorzug zu ertheilen nicht gelungen sein sollte, dasselbe doch dadurch einem oder dem anderen „angenehm“ zu machen, „dass er darinnen eine genaue Beschreibung der zu Hercolano gefundenen alten Gemälde, so viel wir deren haben, unter ihren Artikeln antrifft.“ Durch all' Dieses ward das Buch, noch heute schätzbar, für die Kunstentwicklung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, als deren Endergebniss dasjenige erscheint, was wir Classicismus nennen, von grosser Bedeutung. Denn wer immer in der Zeit, da unsere Schönbrunner Werke entstanden sind, irgend einen mythologischen Stoff zu gestalten die Aufgabe erhielt, griff, sich zu belehren, darnach als der neuesten Erscheinung unter den Compendien der Mythologie. That er dies, so musste er, ob er nun wollte oder nicht, bekannt werden mit Montfaucon's Antiquité expliquée, mit Winckelmann's Monumenti inediti, mit Lippert's Dactyliothek [1]).

Bedeutung des Buches für die Kunstentwickelung der damaligen Zeit.

Andere Textesquellen. Lippert's Dactyliothek. Montfaucon's Antiquité expliquée.

Lippert musste durch Hederich's Intervention dann in Beyer's Textcompilationen auch herhalten bei der Rhea Cybele [2]) und mit Montfaucon zugleich bei der Sphinx [3]). Dieser musste als Quelle dienen bei der Sibylla Cumana „zu Cumez in Eolide gebürtig, Namens Demophile“ [4]), mit Hederich bei der schon früher besprochenen Ariadne-Bacchantin [5]), trotz den, aus Lippert genommenen, „Söhnen Testius“, nach der französischen Schreibart des Namens zu urtheilen, ganz gewiss beim „Meleagre“ [6]) und ungeachtet des schon oben erwähnten Citirens der Tanaquil Lefèbre'schen Apollodoredition oder vielmehr gerade wegen der Uebereinstimmung der Citate hüben und drüben, bei der Gruppe Ceres und Dionysos [7]). Montfaucon [8]) sagt: Ceres et Bacchus vinrent dans l'Attique; Beyer: Dionysos und Ceres reisen durch die „Attique“!

[1]) Montfaucon erschien 1719. Lippert 1755, die 2. Ausgabe, welche wir benützen, 1767. Vgl. Stark, Handb. d. Archäologie p 144. Justi a. a. O. I. 36 fgg.

[2]) I. Taf. XIV. Vgl. damit den Artikel Cybele u. d. Art. Rhea bei Hed. p. 823 u. 2139—40; den Artikel Faustina bei Lippert II. 747.

[3]) I. Taf. I. Hed. 2255. Lippert I. 915. Montf. II. p. 315.

[4]) II. Taf. I. Montf. II. p. 28.

[5]) II. Taf. XXI. Montf. I. 251. Hed. p. 500.

[6]) I. Taf. IX. Hed. p. 1563, Montf. I. 161.

[7]) I. Taf. V.

[8]) Montf. Suppl II. 103.

Weist des Perseus Helm „Casque d'Orke" (sic!) [1]) auf Montfaucon hin, welcher in der Geschichte des Pluto von der „celèbre casque" erzählt, „dont les anciens font mention sous le nom de Orci galea" [2]), so deuten die übrigen Angaben bei dieser Statue auf eine andere Quelle der Beyer'schen Weisheit, nämlich auf Sandrart's „Teutsche Akademie" [3]), welche ihm auch für die Erklärung des Cincinnatus das Material geliefert, item ihn mit der Darstellung, die sie bringt, auch für seine Statue dieses Feldherrn inspirirt hat [4]), wofern, welche dies gethan, nicht etwa die einst nach dem frugalitätberühmten Römer, jetzt nach Jason benannte Antike im Capitolinischen Museum es gewesen ist. Da das bei Sandrart vorkommende Cincinnatusbildwerk mit einem Mucius Scaevola vereinigt, auf einer und derselben Tafel im Gemmenbande des Museum Florentinum sich wieder vorfindet [5]), so sollte man glauben, Beyer sei, nachdem er bereits nach der Sandrart'schen Figur seinen Cincinnatus concipirt, beim Anblicke dieser Tafel auf die Idee seines Mucius Scaevola gekommen [6]). Die letzterem seinerseits beigegebene Erklärung ist aber weder aus Sandrart, noch aus dem Museum Florentinum, noch endlich aus einem der vor diesen genannten Autoren geschöpft.

Sandrart's „Teutsche „Akademie".

Das Museum Florentinum.

Die Erläuterung zur „Artemisia" [7]), aus Montfaucon [8]) und, da die „Schwester und Gemahlin des Mausolos" in demselben ad verbum sich findet, zweifellos aus Bayle' „Historisch kritischem Wörterbuch" [9]) compilirt, zeigt uns in dem zuletzt angeführten dasjenige Werk, worin der Künstler, ohne erst in dem Folianten des Autors selbst mittelst des Registers mühsam suchen zu müssen, alle Stellen aus Athenaeus zusammengetragen fand, wenn er mal, wie bei der Aspasia [10]), in die Nothwendigkeit versetzt ward, von denselben Citirens halber Gebrauch zu machen und die „Aspasia Socratica" zusammt den zwei Citaten aus Bayle [1])

Bayle's Historisch-kritisches Wörterbuch.

[1]) I. Taf. XI.
[2]) Montf. I. p. 76.
[3]) II. Haupttheils III. Th. p. 57. Wir citiren nach der ersten Ausg. von 1675-79. Vgl. über das Werk Stark Handb. d. Archaeol. 154.
[4]) II. Taf. X. Vgl. Sandr. II. II. Taf. ggg.
[5]) Mus. Florent. Taf. 57. Nr. 1. u. 2.
[6]) II. Taf. VI. S. auch Sandr. II. II. Taf. ccc.
[7]) II. Taf. II.
[8]) V. 119-20.
[9]) I. 370.
[10]) I. Taf. VII.
[11]) Artikel Perikles. III. 688—89.

herüberzunehmen, deren ersterem, eben jenem aus Athenaeus, aus Hederich's schon oben erwähntem Schriftstellerverzeichniss die, als die beste bekannte, „ed. Casauboni" unschwer hinzuzufügen war. Sonderbarer Weise steht der Mann, der bei Bayle doch gelesen, die Athener hätten die bemeldete Freundin des Perikles „als eine unverschämte und hitzige Beyschläferin missgehandelt, als eine neue Omphale, Deianira, Juno verspottet", nicht an zu behaupten, dieselben hätten ihr „eine Statue gleich der Minerva errichtet". Mag vielleicht die Stelle des „Plutarch in Pericle" — dies ist nämlich das zweite Citat, — worin von der Statue der Pallas Parthenos und dem Schicksale des Phidias erzählt wird, zu diesem seltsamen Quid pro quo Veranlassung geboten haben?

Die Dacier'sche Plutarchausgabe.

Nach dem Dacier'schen Plutarch [1]) ist die Erklärung zum oben genannten Mucius Scaevola gearbeitet, gerade so nur eine ganz freie Uebersetzung des französischen Textes, wie trotz des „Justin, L. XI. c. 2", den Beyer aus Bayle hat [2]), wo er für ein ganz anderes Factum als das hier beschriebene als Gewährsmann dient, jene für die Gruppe Alexander und Olympias [3]). Von letzterer, in dem für den Hof reservirten Theil des Parkes aufgestellten, bis zu den, aus je drei Figuren an den abgeschrägten Ecken der grünen Wände rechts und links im Parterre mächtig

Die beiden dreifigurigen Gruppen.

emporgethürmten Gruppen des „Raubes der Helena" [4]), des „Aeneas und Anchises" [5]) sind nur wenige Schritte. Zur Erklärung dieser beiden, soeben angeführten Bildwerke musste wieder der gute Hederich herhalten und sich dabei gräuliche Verunstaltungen der Autorennamen, so des Dictys Cret. in „Dechys Cret." des Ptol. Hephaest. in „Pto. Hesphaest." gefallen lassen. Hat aber das Lexikon den Künstler auch auf die Idee gebracht, diese Stoffe darzustellen? Mit einer befriedigenden Beantwortung dieser Frage

[1]) „Les vies des hommes illustres, revues sur les Mss. et traduites en françois, avec des remarques historiques et critiques par M. Dacier. Nouv. ed. corr. et augm 10 vols. Amsterdam P. und G. Wetstein 1724 bis 1725. Ueber den Inhalt des 10. Bds. wird oben noch ein Mehreres gesagt werden. — I. Publicola. 523.

[2]) III. 541.

[3]) „Olympias entdecket dem Alexander bey seiner Abreise das Geheimniss seiner Geburt. Justin. L XI c. 2." „Olympias .... lorsqu' elle envoya son fils Alexandre à l'Armée lui découvrit à lui seul le secret de sa naissance." Plutarque. VI. p. 5.

[4]) I. Taf. II. Vgl. Hed. p. 1220.

[5]) I. Taf. III. Vgl Hed. p. 99 Beyer nennt. diese Gruppe „die trojanische Flucht."

sind auch die letzten noch übrigen Tafeln von Oesterreichs Merkwürdigkeiten, der Jason [1]), der Hannibal [2]), die Gruppe Brutus und Lucrezia [3]) und die Tomyris [4]) definitiv erledigt.

P. Le Pautre's Aeneas.

Trotz des pomphaften Citates der Heyne'schen Virgil-Ausgabe, welches übrigens auf die, schon mehrmal angedeutete, Methode leicht herzustellen war, ist hundert gegen eins zu wetten, dass der Künstler keineswegs an ihr sich vollgesogen, als er den Aeneas schuf, wie vielleicht noch seinerzeit Pierre Le Pautre, beziehungsweise Le Brun, bei der Schöpfung seiner Aeneasgruppe [5]). Erinnern wir uns hier bei dieser Gelegenheit an zwei bekannte Thatsachen, eine kunst- und eine literarhistorische. Fast zu derselben Zeit, da die Schönbrunner Werke auf die Postamente gestellt wurden, von denen sie nun bereits ein ganzes Jahrhundert auf die Vorübergehenden herunterschauen, hatte Hans Wiedewelt, wie unser Meister ein Freund Winckelmanns und nebstbei der Lehrer Thorwaldsen's im Parke zu Fredensborg bei Copenhagen ausser einem Perseus mit der Andromeda, einem Zephyr mit der Flora auch eine Entführung der Helena durch Paris, einen Aeneas, welcher seinen Vater Anchises trägt, geschaffen [6]). Das gleichzeitige Auftauchen von Bildwerken eines und desselben Inhaltes an verschiedenen Orten ist wohl nicht zufällig und hat zweifelsohne einen tieferen Grund als bloss die Vorliebe für „Raptus“-Darstellungen und die „Unentbehrlichkeit“ dieser in den damaligen Parks, welche beide nichts erklären, sondern selbst wieder einer Begründung bedürfen. Als solche erweist sich für Gruppen wie Wiedewelts Perseus und Andromeda, Zephyr und Flora nicht etwa der „Reichthum an künstlerischen Motiven“, welche sie ihren Bildnern darboten. Letztere hätten derartige auch bei anderen Sujets gefunden, auf die sie aber nicht verfielen. Ursache der Vielbegehrtheit von derlei Gruppen war bei dem Publikum, das sich, gleichgiltig ob vornehm oder nicht vornehm immer mehr um das Was als das Wie der Darstellung interessirt, der durch zahlreiche versificirte und nicht versificirte Uebersetzungen und Bearbeitungen, solche, die mit und ohne „schöne Kupffer“ erschienen waren, in das Bewusstsein der Zeit verpflanzte und

Wiedewelt's Gruppen in Fredensborg.

Ursache der Vielbegehrtheit von Raptus-Darstellungen.

[1]) I. Taf. XII.
[2]) II. Taf. III.
[3]) II. Taf. V.
[4]) II. Taf. XVII.
[5]) S. darüber D'Argenville, Vie de fameux sculpteurs. 265—6.
[6]) Justi, a. a. O. II. a. 82.

Ovid's Metamorphosen.

darin fortlebende Inhalt von Ovid's Metamorphosen [1]), die Sehnsucht von den Wesen, die in seiner Phantasie Berg und Thal, Busch und Hain durchzogen und belebten, Verkörperungen in Stein und Erz in seinen künstlichen Nachbildungen der freien Natur zu sehen, welche, durch sie verziert, dem, durch die beiden Poussins geweckten, Geschmacke an „heroischen Landschaften" erst völlig genügten. Betreffs des Aeneas — nun kömmt die literarhistorische Thatsache — beachte man, dass gerade in Wien, angesichts des Beyer'schen Werkes das bekannte Buch erschien, über dessen literarischen Werth man allerdings verschiedener Ansicht sein kann, das aber durch die Verdrehung und Verlächerlichung der Thaten des „grossen Helden" unstreitig einen umfangreichen Leser- und Lacherkreis sich gewann. Wenn unter den, letzterem angehörigen, Individuen, wie niemand zweifeln wird, auch solche sich befunden haben, von denen kein Mensch voraussetzen kann, dass sie die Aeneis je im Urtext zur Hand genommen; wenn, um eine Travestie gelungen zu finden, eine genaue Bekanntschaft mit dem Inhalt des Originals erforderlich ist: wer vermittelte die letztere dem „classisch-bildungslosen" Publikum jener Zeit, zumal dem des Salons, welches nach schlechten deutschen Versionen gewiss kein Verlangen trug?

Der Erfolg von Blumauer's Aeneis.

Woher die Bekanntschaft mit dem Inhalt der Aeneide Virgils?

Rowe's Fortsetzung des Plutarch.

Plutarch war schon lange vor der Zeit, von welcher wir sprechen, eine beliebte Lectüre geworden. Er hatte vieler berühmter Männer des Alterthums Leben und Thaten beschrieben; man wünschte aber, er hätte dies von allen gethan. Der Engländer Thomas Rowe unternahm in einem Alter, da andere auf dem Gebiete der Alterthumskunde kaum die ersten tastenden Versuche zu machen sich getrauten, wenn wir seinem Translator glauben dürfen, mit einer hinlänglichen Dosis kritischen Scharfsinns ausgerüstet und im Besitze aller hiezu erforderlichen historischen und philologischen Kenntnisse, dem „tiefgefühlten Bedürfnisse" nach einer Ergänzung des Plutarch abzuhelfen. Leider verhinderte ihn der Tod, welcher ihn hinwegraffte, da er kaum 28 Jahre erreicht hatte, an der vollständigen Ausführung seines Vorhabens; von den acht Biographien jedoch, die er vollendete, urtheilt sein schon angeführter Uebersetzer: „qu' elles ne sont pas indignes d'accompagner l'Ouvrage de Plutarque". Sie erschienen zu London 1728 in 8⁰, wurden von Abbé Bellenger in's Französische übersetzt und

Urtheil des Uebersetzers darüber.

[1]) Unter Anderem erschien 1775—85 auch eine neue Auflage des Sandrart und dessen „Auslegung des Ovidii Poetischer Wandlungsschriften."

bilden, nebst dem von Dacier verfassten Leben Hannibal's, den 10. Bd. der von letzterem besorgten, von uns schon zu wiederholten Malen citirten Plutarch-Ausgabe [1]). Ausser der Biographie des punischen Heerführers stehen darin u. A. auch die des Jason, des Cyrus und des Aeneas. Nun ist allerdings der Jason bei Rowe-Bellenger verschieden von dem Erleger des Drachen, „der den goldenen Fluss (sic!) bewahret“ [2]), auch ist nicht zu leugnen, dass Beyer das III. Buch des Florus, das er beim Hannibal citirt, nicht der Dacier'schen Arbeit entnommen hat [3]). Dafür enthält das Werk den Schwur des Brutus [4]) und erzählt, was Tomyris mit dem Haupte des Cyrus vornahm [5]). Die Annahme, es habe zur Entstehung der ganzen noch restirenden Reihe von Bildwerken, des Jason und des Hannibal, der Gruppe Brutus und Lucrezia, des Tomyrismodells Veranlassung geboten, liegt sie nicht sehr nahe? Gewiss hat es zur Popularisirung der Abenteuer des frommen Helden Aeneas nicht wenig beigetragen und zweifellos brachte es Wiedewelt und Beyer nicht bloss auf die Idee einer Anchisesgruppe, sondern auch auf solche der Helenaentführung. Denn wenn die beiden Meister in Rowe's „Enée“ sich vertieften, fanden sie in demselben gleich im Eingange, wo von der Entstehung des trojanischen Krieges gehandelt wird, die Stelle vom schnöden Missbrauche der Gastfreundschaft durch Priamus' Sohn [6]).

Dacier's Leben des Hannibal.

Rowe's Aeneasbiographie und die Aeneas-, sowie Parisgruppen Beyer's und Wiedewelt's.

---

[1]) Les vies des hommes illustres omises par Plutarque. T. X. contenant Annibal par Mr. Dacier, Enée, Tullus Hostilius, Aristomene, Jason Tarquin l'Ancien, J. Junius Brutus, Gelon, Cyrus, traduites de l'Anglois de Thomas Rowe par Mr. l'Abbé Bellenger. A. Amsterdam chez Zacharie Chatelain 1735. 12°. — Unser oben Angegebenes aus Bellenger's „Préface“. Die Richtigkeit seiner Behauptung bezüglich des Werkes von Rowe's Arbeit zu prüfen, ist nicht unsere Sache.

[2]) Jason v. Pherae.

[3]) Citat aus Iselin's Lexikon. I. 644.

[4]) pag. 379.

[5]) pag. 501.

[6]) „Helene princesse d'une rare beauté, mais beaucoup moins célèbre par sa vertù, se montra si peu cruelle envers Paris, que ce jeune prince profitant de l'absence de Menelas que des affaires necessaires avoient ailleurs la fit embarquer sur sa flotte et la mene à Troye.“ p. 179. — Das „si peu cruelle“ hat Beyer gut aufgefasst und bei seiner Helena vortrefflich zum Ausdruck gebracht. — Was wir später gelegentlich des Hannibal und der Ruine sowie des Egeriabrunnens daraus citiren werden, stellt, was wir oben über diesen Band als Veranlasser einer Reihe von Bildwerken gesagt, so ziemlich ausser Zweifel.

Beyers gelehrter und künstlerischer Apparat.

Wir haben den Beyer'schen Text zergliedert und damit das Werk, welches dieser begleitet, in Beziehung gesetzt mit epochemachenden literarischen Erscheinungen jener Zeit; wir haben damit auch den grössten Theil des gelehrten und künstlerischen Apparates kennen gelernt, aus welchem der Künstler die Ideen, Motive für seine Schönbrunner Arbeiten geschöpft. Nehmen wir zu den obencitirten Werken noch Allessandro Maffei's „Raccolta di Statue antiche e moderne“ [1]) und die nach Sandrart's Zeichnungen von verschiedenen Meistern gestochene „Galleria Giustiniana“ [2]), welche beide nachzusehen er durch Montfaucon's Hinweise genöthigt, respective angeleitet ward, so haben wir denselben „in seiner Totalität“. Was über die Art und kunst- sowie literarhistorische Bedeutung der daraus am meisten hervorstechenden Bücher, beispielsweise der zwei soeben Genannten, zu sagen, findet sich in Stark's ausgezeichnetem Handbuch und enthebt uns eines näheren Eingehens auf diese Frage. Ueber Hederich haben wir bereits das diesbezüglich Erforderliche mitgetheilt, nicht minder über den Dacier'schen Plutarch und dessen von Rowe Bellenger publicirte Ergänzung, bei welch' beiden wir noch einen Moment verweilen wollen. Wenn Blondel in seinem grossen Werke über die Verzierung der Gebäude [3]) als Muster für statuarischen Gartenschmuck die Bildwerke von Versailles, Trianon, Marly empfiehlt, so müssen wir constatiren, dass, was die plastische Ausschmückung von Schönbrunn betrifft, wenigstens in Bezug auf die dargestellten Stoffe sein Rath nicht durchwegs befolgt wurde. Wohl finden wir in den Parks der genannten Schlösser eine Fülle von mythologischen Gestalten, darunter manche, denen wir auch an den grünen Wänden von Schönbrunn begegnen; wir stossen dort auf Namen aus der römischen Kaisergeschichte, eine Agrippina, einen Augustus, einen Titus, einen Commodus; nach den Helden des republikanischen Zeitalters, einem Mucius Scaevola, Hannibal, Fabius Cunctator, Cincinnatus jedoch sehen wir uns vergebens um [4]). Das macht,

Bedeutung derselben.

Statuarischer Schmuck der französischen Schlösser und des v. Schönbrunn. Unterschied in den dargestellten Gegenständen.

[1]) Roma D. De Rossi 1704 fol.

[2]) 1635 fol.

[3]) Jacques François Blondel a. a. O. p. 23. Dass das Vogelhäuschen in der Mitte der Schönbrunner Menagerie weiter nichts ist, als eine nur wenig veränderte Copie des bei Blondel II. Taf. 14, gegebenen „Belvedere“, dies nur so nebenbei.

[4]) S. über diese Schlösser: Les curiosités de Paris, de Versailles, de Marly etc. Paris, chez Saugrain 1742. 2 Bde. Die Verzeichnisse der Statuen von Versailles II. 197 fgg., Marly II. 241 fgg. Saint Cloud II., 271 fgg

Ursache.

weil infolge des tiefen Verfalles, in welchen, sei es durch eigene, sei es durch der Zeiten schwere Schuld, die altehrwürdige Institution des Königthums bei dem, auf dem Gebiete des Geistes nach jeder Richtung hin massgebenden Volke im Westen Europas gesunken war, die Republik als das Ideal der Staatsform in den Köpfen sich festzusetzen begann und die Repräsentanten jener bürgerlichen Tüchtigkeit, durch welche die Gemeinwesen des Alterthums gross und mächtig wurden, die römischen Imperatoren lasterhaften Angedenkens und die leichtfertige olympische Ganz- und Halbwelt aus der Phantasie der Sterblichen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich verdrängten. Der Dacier'sche Plutarch und dessen oben erwähnte Fortsetzung erschien zur rechten Zeit. Nur noch eine kleine Weile, und Jacques Louis David schöpfte wohl aus eben dieser den Stoff zu seinem Schwur der Horatier, seinem Brutus, seinem Paris [1]); nur noch eine kleine Weile, ein halbes Menschenalter bloss, und man schrieb 1789.

Einzelne Statuen Kinder desselben Geistes wie die Werke Jacques Louis David's.

„Tyrannenmörder", Bürger und Bauernfeldherrn des alten republikanischen Rom, all' jene völkerverwirrenden, historischen Ideale, welche die Nationen, seufzend unter dem schweren Drucke eines entarteten, zum Spott gewordenen, weil energielosen Despotismus einem immer heftigeren Freiheitsverlangen, aber auch noch nie dagewesenen Wirr- und Drangsalen entgegenzutreiben das Schicksal auserkoren, in Bildsäulen verherrlicht im Garten eines der ältesten, glänzendsten Monarchengeschlechter der Welt: welch' ein seltsamer, aber auch welch' ein unheimlicher, ja grauenerregender Anblick, gedenkt man jenes entsetzlichen Schlages, von welchem dieses durch die Fügung des Geschickes mit dem von Frankreich eng verbunden, obgleich wegen ihres Hervortretens nicht wie die Bourbonen mit schwerer Schuld beladen, wenn einmal der wahnsinnige Hexensabbath an der Seine seinen Höhepunkt erreicht, gleichwie letztere getroffen werden sollte. Die Zeitgenossen überrieselte nichts dergleichen beim Anblick dieser Figuren. Mit Gemüthsruhe pflanzten sie dieselben vor die Fronte des Schlosses hin, während drüben über dem atlantischen Ocean bereits die ersten Schüsse krachten, die Geister der alten Consuln und Dictatoren in einem Washington und Franklin wieder auf die Erde stiegen und der junge französische Adel mit Lafayette

Eindruck dieser auf den Historiker.

Reminiscenzen.

[1]) Rowe-Bellenger. Schwur der Horatier p. 232 (Tullus Hostilius). Brutus p. 412 (Brutus) Paris u. Helena. S. oben.

an der Spitze die Ideen von den „Menschenrechten" in sich sog deren Hauch mit den Mauern der Tuilerien und des französischen Königssitzes auch die aller damit verwandten und verknüpften Paläste erbeben machen sollte. Aber wenn ihnen die wahre Bedeutung dessen, was sie schufen, verborgen blieb; uns Nachgeborenen ist sie es nicht. Für uns steht die Thatsache fest: Die wiedererwachende Antike, die Revolutions-Ideen, und, wie wir sehen werden, auch die beginnende Sentimentalitätsepoche, alle drei haben dem von uns betrachteten und noch zu betrachtenden Decorations-Ensemble in deutlich erkennbarer Weise ihren Stempel aufgedrückt. Aehnlich wie die Werke des grossen David in Frankreich, sind in Oesterreich die Statuen von Schönbrunn von mehr als blos kunsthistorischer Bedeutung. Sie waren, wie jene, der Ausdruck einer in ihren tiefsten Tiefen aufgewühlten, die Vorläufer einer ereignissreichen, stürmevollen Zeit.

Historischer Charakter des Schönbrunner Decorations-Ensembles.





VIERTES CAPITEL.

PORZELLANFIGUREN VON LUDWIGSBURG.

Hilfsmittel zur Erkennung der nach Beyer's Modellen gearbeiteten Stücke. Gruppe in der Wiener Akademie.

Giebt es Hilfsmittel, welche es ermöglichen, aus der Masse des Ludwigsburger Porzellan [1]) die nach Beyer's Modellen gearbeiteten Stücke auszuscheiden? Noch sieht man von der im Besitze der k. k. ...mie befindlichen Bacchantengruppe aus Terracotta, Beyer's ...nsstück", in Stuttgart hie und da Nachbildungen [2]) und ...rt auch einige andere Porzellangruppen, unstreitig von seiner ...ng, von denen die Modelle aber wahrscheinlich verloren ...en sind [3]). Bezüglich jener schreibt Kabdebo, dass die

[1]) S. die Abhandlung von Krell in Teirich's Blätter für Kunst... IV. (1875) p. 53 fgg.

[2]) S. Lützow, Führer durch die Sammlungen der k. k. Akademie. ...n der Gypsabgüsse. p. 52 fgg. das Werk hat die Nr. 574 und ...bildet in der Zeitschr. f. b. K. XIII (1878).

[3]) Wir lernten das Ludwigsburger Porzellan bei Herrn Murschel ..., der gegenwärtig wieder im Besitz einer neuen, reichhaltigen ...ung, nachdem dessen ältere, an welcher Herr Krell seine Studien ...t, an die kgl. Württembergische Staatssammlung vaterländischer ...ümer übergegangen war. Stücke der letzteren waren 1881 in der ...mbergischen Landes-Gewerbe-Ausstellung, Gruppe 16, „Alter-...", ausgestellt. Wir citiren gelegentlich den Katalog dieser Ausstellung. ...r in letzterer, der genannten Sammlung und bei Herrn Murschel ... wir werthvolle Stücke aus der Ludwigsburger Fabrik im Württem-...chen Kunstgewerbeverein, an diesem Orte gleich die Wiener ...hantengruppe" und daneben eine zweite, welche in allen wesent-... Merkmalen damit übereinstimmt, und bezüglich der Composition ...ls eine von deren Variationen zu betrachten ist. Wiederholungen ...eben angeführten fanden wir in der Württemb. Landes-Gewerbe-Aus...ng sub. Nr. 497, und bei Herrn Murschel. Nach Angabe dieses ...t eine solche auch ein Herr Seligmann in Cöln. Andere Variationen

Urtheil Kabdebo's.

Composition des Ganzen den entscheidenden Einfluss Frankreichs bekunde, die Conception die elegantesten Linien und Formen zeige, die Modellirung frei und sicher, die Wirkung des Ganzen von seltener Frische sei" [1]). Wenig anders hat auch Krell die Beyer'schen Bacchanten-Darstellungen beurtheilt. Er nennt sie insgesammt „Gruppen von meisterhafter Composition und von einer feurigen Lebendigkeit und Natürlichkeit, wie sie moderne Werke selten aufzuweisen haben". „Mögen", so schreibt er weiter, „die Körper, welche immerhin weniger manierirt sind, als es sonst beim Rococo der Fall, noch etwas überlang gerathen sein, so ist doch ein ernstes Studium der Antike, das ihrer Bildung zu Grunde liegt, unverkennbar. Ausserdem muss die Modellirung, welche ein reiches Spiel der Muskeln entfaltet, als eine dem Porzellan höchst gemässe bezeichnet werden" [2]). Wird es uns, die wir vorläufig den Worten dieser beiden Herren nichts beizufügen haben, gelingen, an Stelle des „Studiums der Antike" im Allgemeinen jene Werke, von denen im III. Abschnitte und an Stelle des „entscheidenden Einflusses Frankreichs" jene Männer, von denen im I. Capitel die Rede war, zu setzen?

Krell's.

Tafeln der „Neuen Muse".

Beyer's bereits beim Beginne unserer Darstellung erwähnte Publication, „Die Neue Muse" bringt in einer Suite von Tafeln „Modelle, welche meistens für seine herzogliche Durchlaucht von Württemberg in Porzellanerde gemacht worden". Wir führen sie im Folgenden der Reihe nach an. Es sind dies: 1. Die „Ariadne" 2. „Ein Satyr, der die Syrinx bläst". 3. „Lenae mit einem jungen Satyr". 4. „Ein Faun, welcher das Cymbal schlägt". 5. „Psyche und Amor". 6. „Die Huldgöttinnen". 7. „Leda" 8. „Die Flucht oder Verwandlung der Syrinx". 9. „Die Verwandlung der Daphne" [3]). Bis auf die beiden zuletzt genannten „Verwandlungen", welche wir übrigens nicht für Modelle zu Porzellangruppen, sondern für von Beyer später in Wien zum Zwecke dieses seines Buches angefertigte Compositionen halten und

in der gen. Ausstellg. sub. Nr 506 u. 508, item im Museum der vaterländischen Alterthümer

[1]) Da es sich nun herausstellt, dass die bemeldete Gruppe zwar ein „anmuthiges Stück", aber nicht „in Wien entstanden" ist, so dürfte Herr Kabdebo, wenn er noch lebte, es entschieden weniger bedauern, „dass die Akademie dieses Kleinod nicht durch Abgüsse bekannt macht" a. a. O. 39

[2]) a. a. O.

[3]) Taf. 17, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 29. Davon sind 17 und 18 Wiederabdrücke der Tafeln XXI und XXII in „Oesterreichs Merkwürdigkeiten". S. oben.

Ausführungen im Porzellan.

…Nr. 2, 3 u. 7, bezüglich deren es der Zukunft überlassen …n muss, zu constatiren, ob sie in Porzellan ausgeführt …n oder nicht, haben wir in Stuttgart nach allen Aus…agen in dem gedachten Material gesehen [1] und wir können, … eingehender Vergleichung sagen, dass 3 und 4 nichts …res sind, als die beiden Figuren des Beyer'schen Aufnahms…, respective der im Württembergischen Kunstgewerbeverein …lichen Porzellangruppe. Zu den oben erwähnten Variationen … einen Themas kömmt auf diese Weise eine neue, oder …en, wenn man will, zwei neue hinzu.

Der Harpocrates in der Akademie.

Ausser den gedachten Modellen und dem gegenwärtig …alls in der akademischen Sammlung aufgestellten Harpocrates …arrara-Marmor [2]), finden sich in der „Neuen Muse", die … der Tafeln beschliessend, auch eine „ruhende Ariadne mit … Satyr" [3]), „für den Herrn Grafen von Fries", es ist nicht …eben, in welchen Dimensionen, in der gleichen Steingattung …führt. Da die Entstehung dieser beiden Bildwerke mit jener Modelle, Gruppen und Figuren, um welche es sich hier handelt, …h nicht zusammenfällt, so gehört deren Besprechung eigentlich …o wenig hieher, wie die der beiden obenerwähnten „Verwand…n". Wir werden sie aber doch, ebenso wie diese, im Zusammen…e mit den vorgedachten Beyer'schen Arbeiten aus Gründen, …ich im weiteren Verlaufe unserer Darstellung allgemach heraus…n werden, vornehmen.

Fries'sche Ariadne.

Antike Vorbilder der letzteren.

Wenn wir nicht irren, hat für diese Fries'sche Ariadne der …einem Bette hingelagerte Hermaphrodit im 1. Bande von …tfaucon [4]) das Vorbild abgegeben, eine Gemme, deren Ab…k auch im 1. Bande von Lippert [5]) zu finden ist. Aus dem

[1]) 1 u. 4 im Württembergischen Kunstgewerbeverein. Ein Gegen…t zu 4 ist die im Besitze des Herrn Murschel befindliche Cymbal…lerin. 5 ist eines der beiden „Liebespaare", welche dem Mus. …l Alterth. entnommen unter Nr. 503—4 der Württembergischen …des-Gewerbe-Ausstellung zu sehen waren. Daselbst befanden sich, …elben Museum angehörig, auch die drei Grazien 6, unter Nr. 507.

[2]) Taf. 24.

[3]) Taf. 30.

[4]) Taf. CXVIII. Die heilige Magdalena von Pier Francesco Mola, …h dessen Handzeichnung gestochen von Hébert 1762, scheint auf das…e Vorbild zurückzuweisen, ja was die Haltung des Armes, auf den …sich stützt und die des Hauptes betrifft, ist die Beyer'sche Ariadne … Mola's Magdalena noch näher verwandt als mit dem Herma…oditen auf der Gemme.

[5]) I. Nr. 298.

Amor der antiken Scene ward in Beyer's Werke ein Satyr.

Anderer oben erwähnten Figuren.

In derselben Reihe mit den Hermaphroditen-Darstellungen in der Daktyliothek steht der Abdruck einer Gemme, welche auch bei Montfaucon, und zwar in der, auf die angeführte unmittelbar nachfolgenden, Tafel publicirt ist [1]), eine Gruppe von drei Figuren, welche dieser Autor als die drei Grazien, Lippert als die drei Göttinnen Minerva, Juno und Venus deutet. Die nächste Tafel bei Montfaucon [2]) bringt eine Drei Grazien- und zugleich eine Amor- und Psyche-Darstellung. Sollte man nicht glauben, diese auf dem geringen Raum von drei Montfaucon'schen Tafeln gegebene Reihe von Bildwerken habe im Verein mit einigen Lippert'schen Gemmenabdrücken die Phantasie des Künstlers befruchtet und ihm die Ideen zu seinen eigenen Schöpfungen dargeboten?

Verschiedene Anordnung der Beyer'schen und der antiken drei Grazien.

Beyer's „Huldgöttinnen" zeigen übrigens eine, von der in der Antike üblichen und auch auf den vorerwähnten Bildwerken eingehaltenen Compositionsweise wesentlich verschiedene, der von Rubens in seinem Gemälde getroffenen ähnliche Anordnung, welche sich aus der im Alterthum beliebten etwa ergiebt, wenn man rechts die dritte Grazie wegnimmt und sie nach vollzogener Umdrehung links neben die beiden anderen hinpflanzt [3]). Auch dürfen wir nicht unterlassen, zu erwähnen, dass die Beyer'sche Psyche eine Jungfrau, die auf dem Relief bei Montfaucon abgebildete hingegen ein Kind ist, und dass beide mit einander weiter nichts als die Stellung mit gekreuzten Beinen gemein haben. Aber in dem Costüme dieser kindlichen Psyche finden wir bereits ein Element, welches uns später, wenn wir auf die Eigenthümlichkeiten der, den Schönbrunner Figuren vom Künstler gegebenen, Tracht zu sprechen kommen, noch eine Weile beschäftigen wird;

Beyer's beliebtes Trachtenmotiv im antiken Vorbilde.

wir meinen jenen eigenthümlichen Knoten, in welchen die Zipfel des in Falten über die Hüften gezogenen Obergewandes am

---

[1]) I. CXIX.

[2]) I. CXX.

[3]) Merkwürdiger Weise stimmen die beiden Grazien rechts in der Beyer'schen Gruppe mit den 1772 von Le Prince gemalten „Modèles", welche durch den 1780 erschienenen Stich von Longueil bekannt sind, bis auf einige geringe Abweichungen überein. Man beachte namentlich die auffallende Aehnlichkeit des Contours der Grazie rechts mit demjenigen, welchen im Bilde der Maler auf seiner Leinwand dem entsprechenden Modelle giebt. Auch die Blumenguirlande ist bei Le Prince vorhanden. Wie erklärt sich diese Uebereinstimmung?

Vorbilder des Amor und der Leda.

Unterleibe verknüpft sind. Bezüglich des Amor in der Beyer'schen Gruppe vermuthen wir, dass eine Venus im I. Bande bei Montfaucon [1]), welche mit dem rechten Arme sich auf ihren Schild stützt, während ihre Linke ein Schwert emporhält, das Motiv für denselben abgegeben, ein Bildwerk, nicht weit entfernt von demjenigen, welches unserer Ansicht nach für die „Leda" das Gleiche gethan [2]). Man wird uns freilich, und zwar nicht mit Unrecht einwenden, dass die obere Körperpartie dieser mythologischen Dame in ihrer Haltung mit der des antiken Vorbildes nicht übereinstimme, und, um das Gewagte unserer Annahme noch besonders zu illustriren, den zwischen dem Amor und dessen antikem Vorbilde bestehenden Geschlechtsunterschied betonen. Dem gegenüber sei unsererseits bemerkt, dass wir die, durch das Hinzukommen des Schwanes nothwendigerweise veränderte Haltung der Arme und des Hauptes und demzufolge auch des ganzen Oberleibes in dem zuletzt erwähnten Falle zur Entkräftung unserer Annahme für umso weniger geeignet erachten, als wir in Bezug auf den zuerst angeführten schlagende Analogien beizubringen in der Lage sind. Damit gelangen wir zu einer eigenthümlichen Gattung von Producten der damaligen Kunstthätigkeit im Allgemeinen und unseres Meisters insbesondere, für welch' letztere wir — allerdings weit davon entfernt, uns der ungetheilten Zustimmung aller Kundigen für gewiss zu erachten, — nicht anstehen, das Verbum „Transformiren" so wie für deren Resultat das Substantiv „Transformation" als charakteristische Bezeichnung zu wählen. Sie bestand im Wesentlichen darin, dass, um ein neues Werk zu schaffen, das sich sehen lassen konnte, nur einfach irgend eine antike Statue, irgend ein Relief oder geschnittener Stein hergenommen, das im Bildwerke vorkommende Motiv der Stellung und Bewegung möglichst treu imitirt, das Geschlecht und Alter der handelnden oder leidenden Persönlichkeit, so wie deren Attribut geändert wurde.

Transformiren und Transformation.

Flucht der Syrinx.

Fassen wir einmal die oben mit 8 bezeichnete „Flucht oder Verwandlung der Syrinx" in's Auge. Die letztere, welche sich zurückbeugt und flehenden Blickes ihre Arme zum Himmel emporgestreckt, ist sie etwas anderes als der transformirte Silen aus dem 1. Bande von Montfaucon [3]), jener spasshafte Bacchant,

[1]) I. Tafel XV. Nr. 5.

[2]) I. Taf. XV. Nr. 4, wohl identisch mit dem Abdrucke bei Lippert I. Nr. 279.

[3]) I. Taf. CLXX. Fig. 1.

Vorbild im Montfaucon.

von dem es im Texte heisst: „Il a un regard affreux et élève ses deux bras vers le ciel — si pris de vin qu'il ne sait plus ce qu'il fait"? [1]) Zwei Tafeln vor derjenigen, auf welcher er abgebildet [2]), finden wir auch den hüpfenden Satyr, der in der Beyer'schen Gruppe hinter der Syrinx angebracht ist, gerade so kahlköpfig, spitzohrig, gehörnt und „barbu", wie bei Montfaucon. Sollte es so ganz unmöglich sein, für die dritte Figur, den wunderlich zusammengekauerten Flussgott, das Urbild in dem Werke irgend eines französischen Malers der damaligen Zeit, etwa Mignard, zu entdecken? [3])

Vorbilder des Cimbalschlägers und der Lenae, der Ariadne und des Syrinxbläsers.

Wie nach dem oben Gesagten 3 und 4 der „Cimbalschläger" und die „Lenae", von denen für den ersteren der antike, auf einer Tafel des schon oft citirten 1. Bandes bei Montfaucon abgebildet [4]), das Motiv der Thätigkeit dargeboten haben kann — auf seine Stellung kommen wir noch zurück — so sind auch 1 und 2 die „Ariadne" und der Syrinxbläser im Grunde nur zwei von einander losgelöste Figuren einer und derselben Gruppe, und zwar einer antiken, der des Pan und Olympos in der Villa Albani in Rom, welche in dem eben genannten Bande bei Montfaucon als Pan und Apollo publicirt [5]). Wer unsere Ansicht bezweifelt, betrachte nur gefälligst die Art und Weise, wie der in den syrinxblasenden Satyr umgetaufte Pan und die aus dem Apollo-Olympos transformirte Ariadne sitzen!

Beyer's Studium der Antike eigentlich ein Studium des Montfaucon und Lippert.

Wenn nach alledem etwas in den soeben besprochenen Arbeiten Beyers „nicht zu verkennen", so ist es nicht das „Studium der Antike" im Allgemeinen, sondern eine mehr oder minder genaue Bekanntschaft mit gewissen Partien der Lippert'schen Dactyliothek und eine noch eingehendere, mit dem 1. Bande von Montfaucon, Werken, von denen dieses sechs Jahre vor dessen Geburt, jenes gerade halb so lange, vor dessen Ernennung zum Statuarius des Herzogs von Württemberg erschienen. Es ist schon oben gezeigt worden, auf welchem Wege Beyer auf diese Fundgruben, wenn sie ihm nicht schon bekannt gewesen wären, hätte geführt werden müssen, und wie er sie zu seinen Texteskitterungen für „Oesterreichs Merkwürdigkeiten" benützt. Die Verdienste

[1]) Ibid. p. 265.
[2]) Ibid. Taf. CLXVIII.
[3]) S. dessen Pan und Syrinx gestochen von Jeaurat.
[4]) I. Taf. CXIV.
[5]) I. Taf. XLIX.

Montfaucon's, Lippert's und ähnlicher Sammelwerke über das Alterthum, von denen wir in den früheren Abschnitten einige angeführt, um Ausbreitung der einschlägigen Kunde in allen Ehren; aber trugen sie, die das „Studium der Antike" so ungemein erleichterten, mit ihren, von Manieristen, und zwar nicht immer nach echten Objecten, gezeichneten und gestochenen Figuren nicht auch zur Förderung von der Künstler „Manierirtheit" ein Erkleckliches bei? Im folgenden Capitel, wo es sich darum handeln wird, die Verwandtschaft unseres Künstlers mit einem oder dem anderen seiner Zeitgenossen nachzuweisen, wird es auch an einer Antwort auf diese Frage nicht fehlen.

Werke wie das des Montfaucon förderten fast ebensosehr der Künstler Manierirtheit, wie das Studium der Antike.





FÜNFTES CAPITEL.

DIE STATUEN IM GARTEN-PARTERRE.

Modelle für Schönbrunn.



Von den Modellen für die Werke von Schönbrunn sind uns im Ganzen 27, um 13 mehr als uns erhalten geblieben, verloren gegangen [1]). Glücklicherweise sind gerade 13 nach den Fehlenden ausgeführte Figuren in dem oben bereits besprochenen Werke, wo auch jene schon erwähnten drei Modelle abgebildet worden sind [2]), nach denen sich die Künstler bei der Ausführung nicht gehalten, publicirt worden [3]), so dass, da Beyer seine Arbeiten zweifelsohne so der Oeffentlichkeit übergeben, wie er sie gerne ausgeführt hätte, wenn auch, Dank dem mangelhaften Geschick seiner Hilfsarbeiter, nicht immer ausgeführt hat, man sagen kann die Zahl der verlorenen sei derjenigen der erhalten gebliebenen ungefähr gleich. Von diesen ist des Modelles zu der Gruppe „Aeneas und Anchises" schon früher gedacht worden; das Modell

Verloren und erhalten gebliebene.

[1]) Wir bedienen uns bei deren Aufzählung im Folgenden der in der „Monographie des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn" beliebten Numerirung. Es sind dies: 2. Die Calliope, richtiger Euterpe; 4. Ceres und Dionysos; 6. Angeronia; 10. Nymphe der Flora; 11. Bacchantin; 12. Apollo; 13. Hygiea; 15. Paris; 17. Meleager; 18 Mercur; 21. Aesculap; 24. Hercules; 25. Perseus; 27. Flora; 28. Raub der Helena; 29. Janus und Bellona; 30. Mars und Minerva; 31. Amphion; die Figuren der beiden Seitenbassins, bei der Ruine und beim Obelisk; Hercules und Cerberus, Egeria, Euridice, Cincinnatus, Alexander und Olympias. Apollo, Diana.

[2]) 2. Brutus und Lucrezia; 23. Mucius Scaevola, endlich die Gruppe Hesperia und Arethusa.

[3]) 4, 6, 10, 11, 17, 25, 28, die Bassinfiguren. Eurydice, Cincinnatus, Alexander und Olympias.

SKIZZE DES GARTEN-PARTERRES.

NEPTUN.

16.	XXXI.	Hannibal.
15.	XXIX.	Paris.
14.	XXVII.	Vestalin.
13.	XXV.	Hygiea.
12.	XXIII.	Apollo.
11.	XXI.	Bacchantin.
10.	XIX.	Bacchantin.
9.	XVII.	Omphale.
8.	XV.	Aspasia (Athene).
7.	XIII.	Jason.
6.	XI.	Angeronia.
5.	IX.	Aeneas und Anchises.
4.	VII.	Ceres und Dionysos.
3.	V.	Brutus und Lucrezia.
2.	III.	Euterpe.
1.	I.	Artemisia.

Meleager.	XXXII.	17.
Mercur.	XXX.	18.
Priesterin.	XXVIII.	19.
Sibylla Cumana.	XXVI.	20.
Aesculap.	XXIV.	21.
Bacchantin.	XXII.	22.
Bacchantin.	XX.	23.
Hercules.	XVIII.	24.
Perseus.	XVI.	25.
Fabius Cunctator.	XIV	26.
Flora.	XII.	27.
Paris und Helena.	X.	28.
Janus und Bellona.	VIII.	29.
Mars und Minerva.	VI.	30.
Amphion.	IV.	31.
Mucius Scaevola.	II.	32.

XXXIX. Alexander und Olympias.

SCHLOSSFRONTE.

O Einzelstatue. ☐ Gruppe von zwei Figuren. △ Gruppe von drei Figuren.

Die arabischen Ziffern geben die bisher übliche Numerirung, deren auch wir uns bedienen; die römischen die, unserer Ansicht nach, einzig richtige nach der im Texte des Weiteren erörterten Zusammengehörigkeit der Bilderwerke.

für die Figur des Jason — oder vielleicht eine Reduction der letzteren — befindet sich gegenwärtig im Besitze des Herrn Hofrathes Birk [1]); 16 Statuetten, von denen 9, richtiger 7 — zwei davon sind publicirt — für die Statuen im Park als Modelle gedient [2]), die übrigen möglicherweise hohenorts nicht acceptirte Projecte für jene repräsentiren [3]), besitzt der Hof-Architekt und Hof-Bauverwalter, Herr Friedrich Dautwitz in Schönbrunn; für zumindest vier Statuen des Gartens haben wir uns in Stuttgart unter den dort bewahrten Erzeugnissen der Ludwigsburger Porzellanfabrik nach den Modellen umzusehen [4]). Zur Aussonderung der nach Beyer's Modellen gearbeiteten Figuren aus der Masse des Ludwigsburger Porzellans bieten nebst den Tafeln in der „Neuen Muse" und nebst dessen in der Akademie verwahrtem Aufnahmstück ein Hilfsmittel auch die Statuen im „Garten von Schönbronnen".

Der Jason des Herrn Hofrathes Birk.

Die Dautwitz'schen Statuetten.

Die Ludwigsburger Pozellanfiguren.

Sind wir aus dem Vestibule des Schlosses in das Gartenparterre hinausgetreten, so fällt, ehe wir noch Zeit gehabt, uns mit den Details, etwa des von kunstgeübter Hand gepflegten Wiesenteppichs zu beschäftigen, unser Blick zuerst auf das prachtvolle Neptunbassin am Fusse des von Hohenberg mit der Gloriette bekrönten Hügels, dann links auf die „Sibyllengrotte" [5]), mit dem Obeliske, rechts auf die Volière inmitten der Menagerie,

Eintheilung des Parterres.

[1]) Monogr. d. k. k. Lustschl. Schönbrunn, Fig. Nr. 7. Kleine ca. 25 cm. hohe Alabasterstatuette.

[2]) 8. Aspasia; 14. Vestalin; 16. Hannibal; 20. Sibylle von Cumae; 22. und 23. die beiden Kanephoren; 26. der Fabius Cunctator, dann die Cybele und die sogenannte Matrone. 22., 23. und 26. sind Arbeiten Hagenauer's, wie schon oben gezeigt worden ist, in eigenem Accord modellirt und ausgeführt. Publicirt sind der Hannibal und die Sibylla Cumana. Die im Egeriahain stehende Cybele ward nicht nach diesem Modelle angefertigt.

[3]) Silen mit dem Dionysosknaben, eine Reduction der einst in der Villa Borghese, jetzt im Louvre stehenden Gruppe; ein Jason mit der Medea; eine andere Gruppe, die wir vorläufig, in Ermanglung einer besseren Bezeichnung, „Rückkehr eines Helden" nennen wollen; eine Medea, ein Saturnus und eine Leda, letztere wieder weiter nichts, als die Transformation einer 1743, angeblich nach Michelangelo, von Jacob Frey gestochenen Venus; endlich eine Bacchantin. Dass diese und die Leda, so wie die beiden Gruppen von Beyer's Hand, wird die Folge lehren.

[4]) 1. Artemisia; 9. Omphale; 19. Opferpriesterin mit der Schale in der Hand; 24. Hercules. Statuetten ca. 30 cm. hoch.

[5]) So nennt Beyer diese Fontaine in „Oesterreichs Merkwürdigkeiten".

beide fern am Ende der Alleen, welche durch die Büsche und Haine der Anlagen radienförmig auf das Schlossportal als ihren idealen Mittelpunkt zulaufen. Diese Alleen werden in verschiedenen Abständen von den grünen Parkwänden beiderseits, von zweien der Wege, welche das Parterre parallel mit dem Schlosse durchschneiden, gekreuzt, während die Endpunkte des dritten grüne Nischen in besagte Wände eingeschnitten, der vierte am Neptunbassin, der fünfte am Schlosse selbst und den kaiserlichen Privatgärten vorüberführt. In diesem beginnt die Reihe der Bildwerke links mit der schon wiederholt erwähnten, nach einer Porzellanfigur angefertigten Artemisia, rechts mit dem Mucius Scaevola. Beider Attribute sind mit Rücksicht auf die Symmetrie, deren Forderungen überhaupt bei der Placirung der Statuen und Gruppen möglichst Rechnung getragen wurde, gegen einander gekehrt, der Altar, in dessen Flamme zur Bewährung seiner Tapferkeit der Römer seine Hand hält, von Fischer abweichend vom Beyer'schen Modell demjenigen auf dem bekannten Rubens'schen, von Schmutzer gestochenen, Gemälde nachgebildet, sowie das Kennzeichen der über der Asche ihres Gatten trauernden und selbige, wie der Becher in ihrer Hand andeutet, ihrem Tranke beimischenden Königin von Karien, die Aschenurne, einst, wie die des Modelles und heute noch die auf dessen Abbildung, mit der Inschrift: „ΘΕΟΙΣ ΚΑΤΑΧΘΟΝΙΟΙΣ“ geschmückt. Sind die Figuren verschiedenen Geschlechtes, so ist, abgesehen von deren durchgängig gleicher Höhe, der Standort der Frau diesseits demjenigen, welchen dieselbe jenseits inne hat, entgegengesetzt; was die Einzelstatuen betrifft, so sind, mit wenigen Ausnahmen, nur an Aufbau und Attributen gleiche einander gegenübergestellt: wofern nicht überhaupt diese, wie die Bilderwerke von zwei Figuren, noch obendrein durch das Band einer und derselben Sage mit einander verknüpft sind, entgegengesetzte Zustände allegorisiren und durch ein und denselben Zweig der menschlichen Thätigkeit, weil nicht ohne Verdienst für dessen Entwickelung, mit einander in Beziehung stehen. Gleich nach den beiden soeben erwähnten Gestalten folgt links die Euterpe [1]), welche „nicht allein die Flöten oder Pfeiffen, wovon sie auch die Pfeifferin genannt wurde, sondern auch andere Künste und Wissenschaften erfunden“ [2]); rechts der Amphion, „der vortreffliche Vocal- und Instrumentalmusicus oder Sing- und

Die Artemisia und der Scaevola.

Anordnung der Figuren.

Erfinder der Musik.

[1]) Fälschlich „Calliope“.

[2]) Sandrart, Auslegung des Ovidii Poetischer Wandlungsschriften. Teutsche Akademie, II, 63.

Klingkünstler", der, wie die hinter ihm aufgethürmten Steinwürfel beweisen, „auf seiner Laute oder Leyer dermassen süss und lieblich zu spielen" gewusst, „dass die Steine von ihnen selbsten aufgesprungen und sich ein jeder an seinen bequemen Ort gefügt und niedergelegt" [1]). Auf die Gruppen Brutus und Lucrezia zur Linken und Mars und Minerva zur Rechten folgen dann hier Janus und Bellona, dort Ceres und Dionysos, Allegorien des Krieges und des Friedens. Dass die beiden grossen dreifigurigen Compositionen „Aeneas und Anchises", „Paris und Helena" den abgerundeten Ecken vorgesetzt, mit denen die buschigen Wände, bisher mit der Längsachse des Schlosses parallel, nun in den Parallelismus mit dessen Querachse übergehen, dass diese nur zwei nach einander in derselben Geschichte erzählte Begebenheiten darstellen, und dass puncto ihrer Bedeutung und Zusammengehörigkeit bei den Zeitgenossen des Künstlers kein Zweifel bestand, namentlich bei den auf der Höhe der Bildung ihrer Zeit stehenden Bestellern: dies Alles ist bereits oben auseinandergesetzt worden. Wo der mittlere Querweg, das Parterre in eine nördliche und in eine südliche Hälfte theilend, hinter den grünen Wänden verschwindet, stehen vier Kanephoren [2]), Nymphen aus dem Gefolge des Bacchus und der Flora, hohe blumen- und früchtebeladene Gefässe auf ihren Häuptern, als Vertreterinnen und Beschützerinnen des Landbaues, der Basis der Staatswohlfahrt vielleicht nicht ohne Absicht an des Parterres Mittelplätze hingestellt; an den Rändern der Nischen, in denen der nächstfolgende vierte sein Ende erreicht, die Hygiea und die Vestalin, die Sibylle von Cumae und die Opferpriesterin, Bewahrerinnen der, in Bezug auf die Sorge um das leibliche Wohl der Bürger nöthigen, Kenntnisse, der gottesdienstlichen Bräuche, der staatsmännischen Voraussicht, Repräsentantinnen jener Eigenschaften und Fähigkeiten, durch welche das Gedeihen eines Gemeinwesens innerlich gefördert, eine demselben geschlagene Wunde wieder geheilt werden kann; ganz vorne aber, an den Einmündungen des zweiten, gewaffnet und gerüstet, der Jason, der Fabius Cunctator, die Pallas Athene [3]) und der

Brutus und Lucretia die Gottheiten von Krieg u. Frieden.

Erinnerungen an den Trojanerkrieg.

Beschützerinnen des Landbaues.

Repräsentantinnen einer weisen Regierung nach Innen,

der Kraftentwickelung nach Aussen.

[1]) Ibid. 74.

[2]) Die beiden links von Beyer, die rechts von Hagenauer. Beyer nennt die eine „Nymphe der Flora", die andere „Bacchantin".

[3]) Fälschlich Aspasia. Alle vier Figuren sind behelmt, Jason stützt sich mit der Rechten auf sein Schwert, Fabius mit der Linken auf die Fasces. Athene und Perseus, einander gegenübergestellt, haben beide den Schild als Attribut.

Perseus, die Kühnheit, Unternehmungslust, die Weisheit und Bedachtsamkeit, jene Qualitäten verkörpernd, welche allein im Stande sind, das Wachsthum von dessen Macht und Grösse zu vermehren, dessen Geltung und Bedeutung nach aussen hin zu steigern. Zwischen diese, die Pforten der Querwege bewachenden, sinnvollen Gestalten finden sich zwanglos, wenn auch immer unter Beobachtung jener oben angeführten Regel, andere eingestreut. So stehen links die Angeronia, rechts die Flora noch vor den soeben genannten, wehrhaften Erscheinungen; Hercules hier und Omphale dort, beide durch das Band ein- und derselben Sage miteinander verbunden, zwischen diesen und den Kanephoren; Aesculap hüben und Apollo drüben, jener mit einem Schlangenstab, dieser mit einer Lyra auf schlangenumringeltem Altar, zwischen letzteren und den vier priesterlichen Frauen. Vorübergekommen an der Oberpriesterin und der Vestalin finden wir erst zur Rechten den flötenblasenden Mercur, zur Linken den Paris, aneinandergeknüpft durch den Mythus vom Erisapfel; dann aber dort den Meleager und hier den Hannibal, welche zwar ohne irgend eine gegenseitige Beziehung, aber mit gutem Bedacht hingestellt sind, jener, ein berühmter Jäger an den Eingang zu der Menagerie, den Fasanerien und Wildgehegen, kurz zu der dem Naturcultus gewidmeten Seite des Parkes, in welcher reissende Thiere brüllen, Waldvögel flattern und pfeilentsendend der Silberbogen der Kinder Latona's erklingt; dieser, ein gewaltiger Feldherr, an den Eingang zu derjenigen, welche geweiht ist dem Cultus der historischen Erinnerungen. Den Weg an der, allerdings nicht sonderlich gelungenen, Heldenfigur vorüber weiterverfolgend, gelangen wir in einiger Entfernung zu der Grotte der Sibylle von Tibur [1]), zum Hesperidengarten, zum lauschigen Plan, auf welchem die Gruppe „Alexander und Olympias" die Erinnerung an den grossen Macedonier und dessen Thaten weckt, zunächst aber zu dem Bauwerke, welches mit dem Sieger bei Cannae in allerinnigster Beziehung, zu den „Ruinen von Carthago" und von diesen hinüber zur Quelle der Egeria, dem Wahrzeichen der

Flora und Angeronia, Hercules und Omphale.

Aesculap und Apollo.

Mythus vom Erisapfel.

Meleager und Hannibal.

Natur- und culturhistorische Partie des Parkes.

Sibyllengrotte.

Hesperidengarten.

Das macedonische Weltreich.

Carthago und Rom.

---

[1]) Ueber die Grotten der Sibyllen von Tibur und Cumae s. Hederich, a. a. O. 2203. Die Grotte unter dem Obelisk nennt Beyer (Oe. Merkw.) in der Erklärung zu Tafel XXI die „Sibyllengrotte", ebendort die Ruine „Ruinen von Carthago". Da die Cumaeische Sibylle im Garten steht, nehmen wir an, die Grotte sei der tiburtinischen gewidmet. Ob die Milch und Butter spendende Localität dahinter wohl nur zufällig „Tivoli" heisst?

Stadt Rom, vor dessen Eingang Mutter Cybele auf ihren Löwen thront, sowie hinter denselben, um Mit- und Nachwelt über die Bedeutung dieser Anlage ja nicht im Unklaren zu lassen, Cincinnatus bei seinem Ackergeräth sich die Rüstung anlegt.

Die Cybele und der Cincinnatus.

Wo Orpheus stand, durfte natürlich die Eurydice nicht fehlen. Da man aber nicht im Stande war sie im Parterre unterzubringen, worin künstlerische Phantasie, wohl nicht ohne gelehrten Beirath, ein Decorations-Ensemble geschaffen, geeignet mittelst der Histoire, Mythologie und auch dem Liebling des Geschlechtes jener Tage, der Allegorie die Seelenvermögen des letzteren, beherrscht von der Ideenwelt Griechenlands und Roms, möglichst vielseitig anzuregen und zu fesseln: so hat man sie hieher an diesen Ort versetzt, aus dem soeben angedeuteten Gesichtspunkt betrachtet, den Kern der ganzen Anlage, im Vereine mit den gegenüberliegenden Ruinen dazu bestimmt, an die beiden so mächtigen Staaten des classischen Alterthums zu erinnern, welche, „fast zu gleicher Zeit gegründet, durch die Gewalt der Waffen zu einer hohen Stufe der Macht und Ehre gelangt sind und von der Natur bestimmt schienen, Rivalen zu sein und um die Weltherrschaft mit einander zu streiten“ [1]).

Die Eurydice.

Der Kern der ganzen Anlage erhellt durch eine Stelle im Dacier'schen Hannibal.

Bekanntlich war das Zeitalter, in welchem die Schönbrunner Bildwerke entstanden sind, verständig, gemüth- und pietätlos, wie kein anderes, aber auch gefühlvoll wie kein anderes und übertraf in Bezug auf das sofortige Beiderhandhaben des Gefühls, bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit, in Rücksicht auf das Hegen und Pflegen desselben als solchen alle Perioden vorher und nachher. Nachdem die Pietisten, Herrenhuter und Methodisten in Deutschland den Boden vorbereitet, kamen, Selbstmordgelüste verbreitend, von England Young's „Nachtgedanken“ herüber und dann die Romane Richardson's bis in des heimatlichen Klopstock's Oden und Elegien an Fanny die Thräne in das Allerheiligste gerückt und das Gefühl in die Zucht der Antike genommen wurde, um dann an die schönen Seelen der Sturm- und Drangperiode, die nichts als Gefühl kennen zu wollen schienen, überliefert zu werden [2]). In den Sechzigerjahren des

Die Sentimentalitäts-Epoche.

Thränenreiche Dichtungen.

[1]) „Rome et Carthage fondées presque dans le même temps et parvenues toutes deux par les armes à un haut degré de reputation et de gloire, sembloient avoir été destinées par la nature à être rivales et a disputer l'Empire de l'Univers“. Annibal par Dacier. a. a. O. p. 1.

[2]) Vgl. Julian Schmidt's Geschichte der franz. Literat. seit Ludwig XVI., I., p. 22 fgg.

Säculums war der Ossian erschienen; fünf Jahre vor dem Zeitpunkte, von welchem wir sprechen, dessen deutsche Uebersetzung von Michael Denis; ein Jahr vor dieser Sterne's „Sentimental Journey“; gerade während der Herstellung der Statuen erreichte die Sentimentalitäts-Periode in Goethe's Werther (1774) und Miller's Siegwart (1777) ihren Gipfelpunkt. Ihr Einfluss auf die bildenden Künste äusserte sich unter Anderem auch darin, dass keine irgendwie hervorstechende Jungfrau oder Matrone des classischen Alterthums, die auf natürlichem Wege oder mittelst freund- oder feindschaftlicher Nachhilfe ihren Geliebten oder Gatten verloren, davor bewahrt blieb, über dessen Aschenurne oder Sarkophag trauernd dargestellt zu werden, von den Heroen beiderlei Geschlechtes, welche ihre verstorbenen Freunde bejammerten, gar nicht zu reden. Bekanntermassen gelangen von Gawin Hamilton's Bildern zu Homer dem Künstler keine so gut und wurden keine so berühmt als die über der Leiche ihres Gatten trauernde Andromache und der über der Leiche des Patroclus flennende Achilles. Cunego's Stiche nach diesen Gemälden erschienen neun, beziehungsweise sechs Jahre vor der Inangriffnahme der Schönbrunner Verzierung [1]), ein Jahr zuvor Burke's Schabblätter nach den Bildern der Angelica Kauffmann, Andromache und Cleopatra [2]), ein Jahr darnach V. Green's Agrippina nach B. West [3]). Ein Kind desselben Geistes, wie die soeben aufgezählten Bildwerke, ist, obwohl ihr auch bereits in Versailles eine Statue gewidmet war, die Artemisia. Durch das Bild von Artemisien und Cleopatren [4]) hat sich Beyer als von der Sentimentalitäts-Strömung berührt erwiesen, durch die Aufstellung eines Standbildes der über der Asche ihres Gemahls trauernden Königin von Karien in dem Garten von Schönbrunn sich die Empfindsamkeits-Epoche in letzterem ihr Denkmal gesetzt.

Adäquate Kunsterzeugnisse. Die Todte oder deren Aschen-, beziehungsweise Leichenbehälter betrauernden Heroen und Heroinen.

Beyer's Artemisien und Cleopatren.

Die Artemisia.

Kein Porträt.

Die Statue, deren Namen, wie schon oben angedeutet worden, im Volksmunde in Maria Theresia verdreht und so allmälich Veranlassung ward, dass ihr ziemlich gleichgiltiger Idealkopf in gelehrten Werken zu einem Porträt der grossen Kaiserin

[1]) Andromache occisum Hectora luget. Rom 1764. Achilles necem Patrocli moeret amici. Rom 1767. S. über Hamilton Nagler, IV, 593.

[2]) Andromache weeping over the ashes of Hector. 1772. — Cleopatra adorning the tomb of Marc Anthony. 1772. S. auch das Blatt v. Lucien „Manibus dulcissimae conjugis . . .“ nach ders. Künstlerin.

[3]) Agrippina surrounded by her children weeping over the ashes of Germanicus. 1774.

[4]) S. oben S. 13.

avancirte, unterscheidet sich namentlich puncto der Gewandung wesentlich von ihrem Urbilde, der Ludwigsburger Porzellanfigur, und zwar nicht eben zu ihrem Vortheil. Natürlich gab es für die von einer Unzahl unterschiedlicher, übel ersonnener Histörchen über Jesuiten, Keuschheitscommission, Sonnenfels, Aufklärung etc. weidlich geplagten, Wiener dafür keine andere Erklärung als das verletzte Schamgefühl der Kaiserin. Das Kleid des Modells, so flüsterten sie geheimnissvoll untereinander, sei dieser zu lose und zu durchsichtig vorgekommen; man habe infolge dessen bei der Figur auf ein solideres, mehr verhüllendes Bedacht nehmen müssen. Wie so es, wenn die kunstverständige und kunstliebende hohe Frau in der That die alberne Prüderie besessen, deren sie zu bezüchtigen man so wenig Anstand nahm, gekommen, dass der entblösste Busen einer Bacchantin oder Helena, die halbe Nacktheit einer Eurydice und unterschiedlicher Nymphen, die völlige der Nereiden und der Egeria bei derselben keinen Anstoss erregt; wie so es Zächerl gestattet werden konnte, in der, für die „Ruinen von Carthago" gemeisselten, Sandsteinfigur das Beyer'sche Modell ganz genau zu copiren: darüber sich Rechenschaft zu geben, fiel ihnen auch nicht einen Augenblick ein. So bildet denn dieses Geschichtchen ein würdiges Seitenstück zu jenem andern, welches bei einem Rubens'schen Frauenbilde im Belvedere, das Vorhandensein eines dunklen, üppige, weiche Frauenglieder verhüllenden Pelzes, aus der nämlichen Ursache erklären will; jedes von beiden bleibt ein eigenthümliches, für den Geistesboden, aus welchem es hervorgesprossen, charakteristisches Gewächs.

Unterschied in der Gewandung beim Modell und bei der Statue.

Angebliche Ursache davon.

Unwahr.

Zächerl's Figur.

Ein ähnliches Histörchen.

Wofern Beyer bei der Schöpfung des Artemisiamodells nicht eine Figur vor Augen gehabt, welche ein Jahr vor seiner Ankunft in Paris den Katafalk der Dauphine in der Nôtre-Damekirche zierte [1]), so dürfte er die Motive dafür ebenso in irgend einer Tafel bei Montfaucon gefunden haben [2]), wie für die beiden „Bacchantinnen", beziehungsweise „Nymphen der Flora". Diese Gestalten sind zweifelsohne denen nachgebildet, welche auf den „Bacchanalien, von den alten Römern und Griechen überblieben, Körbe mit Weintrauben auf den Köpfen zum Opfer tragen"; es

Urbilder. Ein Stich von Cochin. Montfaucon.

Die Bacchantinnen.

[1]) Der Katafalk gest. von Cochin. Reproduction dieses Stiches bei P. Lacroix, Le XVIIIe siècle. Moeurs et usages. p 146.

[2]) Nr. 1. In Bezug auf die Stellung die Vorbilder bei Montfaucon I. Taf. LIX., bei der Göttin zur Linken im Relief „Adultère de Mars et de Venus" ibid. Taf. XLVIII., bei der Gruppe Amor und Psyche ibid. Taf. CXX. etc.

wurde jedoch, „da die Körbe in erhabenen Statuen einige Unförmlichkeit machen“, die erste mit einem blumengefüllten „Opferkrug“, die zweite mit einer „Schale mit Trauben“ versehen, letztere überdies „aus einem besonders schönen Stück Marmor, welcher etwas in's Gelbliche wie Helfenbein fällt, gearbeitet“ [1]).

Cybele. Ebendort sind auch die Muster für die Cybele zu finden [2]),

Crispina. dann für die Crispina, des Commodus Gemahlin, eine Figur, die in nächster Nähe der „Sibyllengrotte“ aufgestellt, ebenso irriger Weise schlechthin Matrone genannt wird [3]), wie die sechste in der Reihe zur Linken erst von Beyer in seiner Publication [4]), dann bei Oehler und zuletzt in der „Monographie des k. k. Lust-

Angeronia. schlosses Schönbrunn“ philologisch incorrectermassen „Angerona“ statt Angeronia. Ihres schier ganz und gar anders gearteten Aussehens ungeachtet ist diese doch auf eine Abbildung bei Montfaucon zurückzuführen [5]). Denn obwohl sie „der ganz besonderen Hauptzierde“ (singularis capitis ornatus, coeffure extraordinaire), wie solche die daselbst dargestellte besitzt, bar ist und überdies ihr Haupt anderswohin wendet, so gleiten bei ihr doch, allerdings ungleich besser motivirt als beim antiken Urbild, aber an der Seite, welche der bei diesem dazu ausersehenen entgegengesetzt, im Gewande nur einige wenige grosse Falten von der Hüfte an den Fuss herab. Eine schön bewegte, anmuthige Erscheinung gehört die Angeronia zu Beyer's besten und originellsten Schöpfungen, soweit bei letzteren von Originalität überhaupt gesprochen werden kann. Höchst anziehend wie die soeben

[1]) Nr. 10—11. Oesterr. Merkw. I. Taf. VI. u. VIII. Das Motiv des Gewanderfassens rührt wohl von der Farnesischen Flora her? Im Uebrigen dachte Beyer wohl an die „Bacchanales“ bei Montfaucon, I. Taf. CXLIII. Nr. 1., an den „Priape“ ibid. Taf. CLXXXI, noch mehr — man siehe bei der zweiten der in Rede stehenden Statuen die zweimal gegürtete Tunica, die Wendung des Hauptes und den halbentblössten Busen — an die Bacchantin ibid. Taf. XLIV. Nr. 10. Auch Hagenauer dürfte für seine vis-à-vis aufgestellten Figuren derselben Vorbilder sich bedient haben.

[2]) Montf. I. Taf. II—IV., wofern die Statue nicht nach einer bei Clarac, Musée de Sculpture III. 400 C. wieder abgebildeten, bei Dominicus Magnan, „La Ville de Rome ou description succincte de cette superbe ville ornée de 425 gravures. Rome, Impr. de Casaletti 1778, 4 vol. IV. Taf. 49, eben in den Jahren, da unsere Statuen gearbeitet wurden, publicirten Figur modellirt.

[3]) Montf. III. Taf. XVIII. 2. Vgl. auch Maffei's Raccolta. Taf. 108.

[4]) Oesterr. Merkw. I. Taf. XIII.

[5]) I. Taf. CCXIII.

Janus und Bellona.

Mars und Minerva.

Die sogenannte Caius Cestius-Gruppe.

Muster für gewisse Sonderbarkeiten.

Nicht individuelles Barocco, sondern Nachahmung von angeblichen „Alten".

nannte und, wie diese, auch bezüglich der Ausführung Beyer's genes Werk, bemerkenswerth namentlich durch die Energie rer Haltung und Bewegung, durch die Bildung des Kopfes, es Halses und der Arme ist die Bellona in der, ihrerseits mit m Friedensgotte Janus formirten, Gruppe [1]), in jeder Beziehung usserordentlich vortheilhaft abstechend von der unangenehm zierten, schwer geniessbaren Minerva in der Gruppe dicht aneben, welche der oben gedachte Veit Kininger nach einem eyer'schen Modell ausgehauen, ohne übrigens glücklicherweise n Stande gewesen zu sein, das Handmal, welches der wahre Meister darauf gesetzt, ganz zu verwischen [2]). Noch zeigt, um von nderem vorläufig zu schweigen, das Arrangement des Faltenwurfes der Tunica bei der Minerva sowohl als bei der Bellona om eifrigen Studium der Pallas- und Herastatuen [3]) und ngesichts der Art und Weise, wie die Minerva ihr Gewand fasst, ist man schier veranlasst, zu vermuthen, dass die „Caius estius, welcher von seiner Tochter Abschied nimmt" genannte ruppe den Bildhauer beeinflusst. Eine Abbildung dieser findet ich bei Montfaucon [4]); ebendort entdecken wir auch die Muster für die Flammenbündel der Bellona [5]), den Schuppenpanzer der letzteren nd der Minerva [6]), den Helm beider Gottheiten und des Aeneas [7]), Dinge, welche, obschon sie barocken und absonderlichen Ausehens, wie Figura zeigt, dennoch keineswegs auf Rechnung von Beyer's individuellen Manierismus zu setzen sind, sondern auf die seiner, nach echten und unechten Antiken von Manieristen ezeichneten und gestochenen, Vorlagen, welch' letztere, zu der Verbreitung eines „reineren Geschmackes" so recht eigentlich destinirt, Dank dem Mangel an Kritik bei der Auswahl der Gegenstände, sowie der „Eigenart" der, zur Wiedergabe dieser verwendeten, Kräfte mit gutem Weizen untermischt freigebig Unkraut säeten. Man muss bei der Beurtheilung — bisher war es meist eine Ab- oder, besser gesagt, Verurtheilung! — gewisser Meister des 17. und 18. Jahrhunderts vorsichtig sein! Was in deren Werken beim ersten Anblick als „barock" erscheint,

[1]) Nr. 29.

[2]) „Mars im Begriffe, das Schwert zu ziehen, wird von der Minerva, der Beschützerin der Künste und Wissenschaften, daran gehindert". Nr. 30.

[3]) Z. B. der Pallas Giustiniani. Gall. Guist. I. Taf. 3.

[4]) III. Taf. IX.

[5]) I. Taf. LXXXIV, Nr. 10—13.

[6]) I. Taf LXXXII, Nr. 1—4.

[7]) I. Taf. LXXXII und LXXXIII.

entpuppt sich bei tieferem Eindringen als ein veritables „Studium der Antike"!

Alexander und Olympias.

Eine der schönsten Arbeiten Beyer's ist unbedingt die Gruppe Alexander und Olympias, in dem für den Hof reservirten Theil des Gartens aufgestellt, leider nichts weiter als eine Transformation derjenigen, welche bei Montfaucon mit der Bezeichnung „Un Romain avec sa femme" publicirt [1]). Auf die in Bezug auf deren Köpfe behauptete Porträtähnlichkeit mit Joseph II. und dessen Gemahlin Isabella von Parma sind wir übrigens nach unseren, bei der Artemisia gemachten Erfahrungen ebenso wenig gesonnen etwas zu geben, wie auf das Verwenden antiker Muster seitens Beyer's bei dem Modelle für den hinterher von Veit Kininger, es ist schon gesagt worden wie, ausgehauenen Aesculap [2]), eine der traurigsten Figuren der ganzen Suite. Dagegen verdient es beispielsweise die Omphale, dass man sich auch nach den, bei deren Modellirung seitens des Künstlers gebrauchten, Abbildungen etwas näher umsieht [3]). Leider war es damit bei ihr nicht so gut bestellt, wie bei der Gruppe Ceres und Dionysos, wo bei der weiblichen Gestalt die Haltung des rechten Armes mit den Aehren abgeschrieben von dem linken der Göttin auf einer Montfaucon'schen Tafel, das Kleid des Weingottes aber nachgebildet ist demjenigen auf einem Gemmenabdruck des, ausser bei dieser Gruppe, auf welche wir bei der Besprechung der Gewandung noch zurückkommen wollen, auch bei den zwei zuletzt erwähnten Statuen neben dem Mauriner als Compendium mit beigezogenen Lippert [4]).

Muster: Un Romain avec sa femme.

Porträtähnlichkeit zweifelhaft.

Aesculap.

Omphale.

Ceres und Dionysos.

[1]) III. Taf. 10. S. auch Gall. Giust. I. Taf. 140. Beyer liess Mann und Frau die Plätze wechseln und steckte sie in andere Costüme, behielt aber die Stellung der vier Beine bei, desgl. die Wendung der beiden Häupter, die Art und Weise, wie sich die beiden Figuren die Hände reichen, wie die zur Linken stehende ihren Arm um den Nacken der anderen legt, wie letztere ihren linken Arm herabsinken lässt, hier das Gewand, dort ein Lanzenstück zu halten.

[2]) Nr. 21. Für das Emporraffen des Gewandes, die Haltung des Stabes und die Wendung des Hauptes scheint eine Gemme bei Lippert I. Nr. 660 u. 661, für die Anordnung des Gewandes über der rechten Schulter und dem rechten Arm auch der Aesculap in der Gall. Giust. I. Taf. 106 massgebend gewesen zu sein.

[3]) Nr. 9 bekanntlich von Weinmüller nach einer, in Ludwigsburg gemachten, Porzellanstatuette ausgehauen. Köpfe der Omphale, auch Darstellungen derselben in ganzer Figur bei Montf. I. Taf. CXXIX—CXL, item bei Lippert. I. Nr. 640—3

[4]) Nr 4. Montf. I. Taf. XLV, Lippert I. Nr. 373. Vgl. auch Maffei, Raccolta, Taf. 42.

Sandrart.

Für eine Anzahl von Figuren wurde nebst den zwei soeben erwähnten Sammelwerken auch Sandrart's „Teutsche Akademie" vom Hofstatuarius nachgeschlagen, so abgesehen von der Hygiea, einer nach Beyer's Modell von Hagenauer, „pozirten" und vollendeten Figur, welche furchtbar manierirt, in Bezug auf die Entscheidung dieser Frage erhebliche Schwierigkeiten bietet [1]), durch die Haltung von dessen linken Arm nachweislich, für den Meleager [2]), den „Mercur, welcher die von ihm selbst erfundene Flöte spielt" [3]), endlich die „Opferpriesterin mit der Schale in der Hand", welch' letztere, beziehungsweise deren Modell die Ludwigsburger Porzellanstatuette, eine Copie der von Sandrart gebrachten „sehr kunstreich gebildeten Statue in des Prinzen Justiniani Garten" [4]). Erscheint angesichts der Abstammung dieser drei Figuren von den Tafeln eines und desselben Werkes deren Aufstellung im Garten unmittelbar nach einander kaum als ein blosser Zufall, so führt das geringe, nur durch eine Figur ausgefüllte Intervall zwischen dem Perseus und der Flora bei dem Umstande, dass ersterer nichts als eine Transformation des

Die Hygiea.

Meleager, Mercur, die Opferpriesterin.

Urbild der letzteren.

Perseus und die Flora. Urbilder.

---

[1]) Nr. 13. S. Sandrart a. a. O. II. Taf. hh. Für diesen und nicht für das Museum Florentinum, wo sich auch Hygiea-Darstellungen finden, spricht der Umstand, dass wir hier im Parke noch mehreren nach Sandrart modellirten Figuren, von denen sogleich gesprochen werden soll, begegnen.

[2]) Nr. 17. Der Held mit dem rechten Oberarm auf dem Bogen lehnend, den Eberkopf zu seinen Füssen stützt die Linke, die innere Handfläche nach aussen gekehrt, auf die Hüfte. Alle antiken Darstellungen haben den rechten Arm auf diese Weise angeordnet. (S. Clarac, Musée de Sculpt. V. Bd.). Bei Sandrart II. II. Taf. e ist der Meleager „nach einer lebensgrossen antiquen Statua, welche von einer guten und kunstreichen Hand verfertiget, einen schönen Jüngling vorstellet" in der That im Gegensinne abgebildet. Der Köcher findet sich in ähnlicher Weise, wie bei der Schönbrunner Statue, bei einer in jenem, nachher noch zu erwähnenden, Werke über die Villa Pamphili.

[3]) Nr. 18 von Platzer nach Beyer's Modell. S. bei Sandrart. II. II. Taf. dd den „Faun, der mit seiner Feldpfeife aufzuspielen sich bemühet". Eine Berechtigung, den Gott zu bekleiden, glaubte der Künstler vielleicht in den Worten Montfaucons I. 127: „On le représente en jeune homme, beau de visage ,d'une taille degagée, tantôt nu, tantôt avec un manteau sur les épaules, qui ne couvre point ordinairement sa nudité", ferner in den entsprechenden Abbildungen auf Taf. LXIV dess. Bdes., sowie bei Lippert, I, Nr. 339—40 gefunden zu haben. Allerdings ist die Bekleidung seines Mercur von der des antiken gar sehr verschieden.

[4]) Nr. 19. In Marmor ausgeführt von Weinmüller. Die Abbildung der Antike bei Sandrart II. II, Taf. ff. S. auch Gall. Giust. I. Taf. 18.

Farnesischen Hercules [1]), letztere nur eine Copie der Flora Farnese [2]), wenn man gewahr wird, dass die Abbildungen dieser beiden Antiken in Maffei's „Raccolta" dicht nebeneinander stehen, nach obiger Erfahrung von selbst alsbald darauf, in dieser, respective deren eben genannten Blättern die Muster für jene beiden Stücke zu suchen. Die Aspasia, besser, wie schon gesagt, Pallas Athene, deren Helm übrigens ziemlich genau dem des Pyrrhus von Epirus bei Lippert nachgebildet, fand das ihrige, was das Arrangement des Gewandes im Grossen und Ganzen betrifft, bei der Pallas in der Galleria Giustiniana [3]), aus deren Meleagerdarstellungen, dies ist jedoch nur als Hypothese ausgesprochen, der Paris [4]) und der Hercules [5]) transformirt worden sind; wie denn auch die im Hain der Egeria aufgestellte Eurydice nichts weiter ist, als eine Transformation der „Venus spinam e pede

Die Aspasia-Athene, deren Helm.

Der Paris und der Hercules.

Die Eurydice.

[1]) Nr. 25. Beyer'sche Arbeit. S Maffei Raccolta, Taf. XLIX. Die Wendung des Hauptes ist bei der Schönbrunner Statue eine andere, der Körper, wie natürlich, jugendlich. Der Held lehnt mit seinem Oberkörper und nicht mit seiner Achselhöhle auf dem, die Stelle der Keule vertretenden, Schilde, von welchem die Chlamys in schön geordneten Falten herabwallt, der Last der Statue zur weiteren Stütze dienend. Man beachte übrigens bei dem Medusenhaupte in der, über den Schild herabhängenden, Linken den Ausdruck. Der rechte Arm des Perseus findet sich so wie bei der Schönbrunner Statue angeordnet auf den gleichnamigen Darstellungen bei Lippert II, Nr. 9, 10. Der farnesische Hercules ist auch abgebildet bei Montfaucon I, Taf. CCXXV.

[2]) Nr. 27. Beyer'sche Arbeit. S. Maffei. Taf. XLIX, L u. LI. Vgl. auch Montf. I. Taf. CLXXXIII u. Suppl. II. Taf. LXVII.

[3]) Nr. 8 von Beyer. S. Gall. Giust. I, Taf. 5. In Bezug auf den Helm. S. Lippert II, Nr. 273. Fransen am Gewande bei römischen Porträtstatuen, z. B. der Julia Mammaea, Montf. III, Taf. 18. Maffei, Raccolta, Taf. 18, 19.

[4]) Nr. 15. Von Veit Kininger nach einem Beyer'schen Modell ausgehauen. In der Antike ist Paris zumeist sitzend dargestellt. S. Clarac V. pl. 827 fgg. Das Apfelmotiv bei Parisstatuen durchweg, auch beim Hercules. S. Gall. Giust. I. Taf. 13. Nach unserer Ansicht gab eine von den Darstellungen auf Taf. 135 und 136 dieses Werkes das Grundmotiv her, bezüglich der Stellung und bezüglich der Wendung des Kopfes, ward der rechte Arm, bestimmt den Apfel zu halten, geändert und unten dem linken Arm statt des Baumstrunkes mit dem Eberkopf ein anderes Attribut, nämlich der Hirtenstab und der Hund eingeschoben.

[5]) Nr. 24. Hercules von Weichlichkeit entmannt. Von Platzer jedenfalls nach einer Ludwigsburger Porzellanstatuette. Man brauchte, um aus einer der in voriger Note erwähnten Meleagerdarstellungen diese Figur zu erhalten, auch nur wieder das Attribut und die Haltung der Arme zu ändern.

educens“ im Museum Florentinum [1]), das, wie bereits oben angegeben worden, auch für den Mucius Scaevola und den Cincinnatus die Inspiration und die Motive dargeboten. Wir werden sowohl der Eurydice, als auch des Cincinnatus später noch einmal gedenken. Für den Apollo sind diese wahrscheinlich einer Statue in der Villa Pamphili nachgebildet, wofern nicht einer solchen im Capitolinischen Museum [2]); was aber die Vestalin, den Hannibal, die Sybilla Cumana und den Amphion betrifft, so hatte der Künstler bei deren Anfertigung entweder nur wenige oder gar keine Abbildungen von Antiken zur Verfügung. Sie sind dementsprechend aber auch — ein für die Erkenntniss der Grenzen seiner Begabung beachtenswerthes Factum! — mit einer einzigen Ausnahme, welche jedoch wahrscheinlich nicht auf seine, sondern seines Gesellen Rechnung zu setzen ist, am allerunglücklichsten unter allen ausgefallen. [3])

Die Vestalin, der Hannibal, die Sybilla Cumana, der Amphion.

Nicht gelungen wegen Mangels an Vorlagen.

Bei der Besprechung der Artemisia ist des Knotens, welcher ihr Gewand am Unterleibe zusammenhält, sowie des Vorkommens

Eigenthümliche Gewandmotive.

---

[1]) I. Taf. 33.

[2]) Nr. 12. Von Beyer. Vorbild wahrscheinlich der „Apollo musarum praeses et salutaris“, völlig nackt, die linke Hand wie der Beyer'sche auf den schlangenumwundenen Dreifuss stützend, in der gesenkten Rechten das Plectrum haltend, abgebildet in „Villa Pamphilia eiusque palatium. Romae, J. J. de Rubeis“ s. a. fol. Taf. 56. Der Beyer'sche hat statt des Plectrums in der herabhängenden Rechten einen Kranz und ist obendrein bis zur — beinahe weiblich gerundeten — Hüfte, die sich übrigens ähnlich auch bei den antiken Appollostatuen findet, bekleidet. Ein ähnlicher bekleideter Apollo, von welchem Beyer vielleicht eine Zeichnung besessen, nur dass die Rechte auf dem Haupte ruht, im Capitolinischen Museum. Neuerer Zeit abgebildet bei Righetti, Descrizione del Campidoglio I. Taf. XLIV.

[3]) Nr. 14, 16, 20, 31. Die erste von Hagenauer und Posch nach einem Beyer'schen Modell, freilich sehr fraglich ob nach dem bei Herrn Dautwitz noch vorhandenen, ausgehauen. Dass diese Figur, wie die von Beyer selbst ausgeführten, von den Hagenauer'schen Manierirtheiten frei, zu den anziehenden Figuren im Parke gehört, ist wohl Posch's Verdienst. Die zweite, dritte und vierte von Hagenauer nach Beyer's Modellen gemacht, von welch' letzteren die für Nr. 16 u. 20 noch bei Herrn Dautwitz vorhanden, das für 31 vermuthlich wieder in einer Ludwigsburger Porzellanfigur bestand. 20 hatte vor Hagenauer bereits Vincenz Lang in Angriff genommen. Vorlagen: Für 14 Montf. I. Taf. XXIII. Nr. 1 u. 2 (Vestalis maxima): Für 20 Montf. II, Taf. 1, an welcher Stelle der Mauriner die Seltenheit der Sibyllendarstellungen und die Schwierigkeit, dieselben, wenn sie vorkommen, als solche zu erkennen, zugesteht. Für 16 und 31 gar keine.

dieses Motivs in der Antike bereits gedacht worden [1]); des Obergewandes der, übrigens in der Gesammtanordnung, namentlich aber auch in der Draperie von der gleichnamigen Statue der Ambraser Sammlung vielfach beeinflussten, Euterpe [2]) ward noch nicht erwähnt, jener „Mantille, welche entweder auf beiden Seiten mit Aermellöchern versehen ward, oder nur auf einer Seite eine derartige Oeffnung hatte“ [3]). Besagte Mantille trägt auch die Frau in dem bei Dautwitz aufbewahrten Modelle, welches wir schlechthin „Rückkehr“ genannt, worin die männliche Figur, mit demselben langen, rückwärts herabfallenden Mantel bekleidet, wie der Jason im Modelle „Jason und Medea“, wie der in „Oesterreichs Merkwürdigkeiten“ publicirte Mucius Scaevola. Dahingegen wird das Obergewand der, ebenfalls im Besitze des Herrn Dautwitz befindlichen, „Bacchantin“ ebenso in einen Knoten zusammengerafft, wie bei der Artemisia, wie ausser dieser im Parke auch noch bei der Bellona, bei der Ceres. Wie die Details des Costüms bei der soeben genannten, dass Beyer sie modellirte, auf das Festeste erhärten, so bieten sie auch Anhaltspunkte unter denjenigen Dautwitz'schen Statuetten, welche nach Abrechnung der zweifelslos von unserem Künstler herrührenden noch übrig bleiben, ihm mehrere, jene obigen, mit Bestimmtheit zuzusprechen.

Die Euterpe.

Dautwitz'sches Modell einer „Rückkehr“, und einer Jasongruppe.

Der Mucius Scaevola.

Die Dautwitz'sche Bacchantin. Die Artemisia, Bellona u. Ceres.

Obige Motive. Kriterien dafür, ob ein Werk von Beyer oder nicht.

Das Gewandknotenmotiv. Bei der Antike. Bei franz. Meistern.

Ob der Statuarius das Gewandknotenmotiv in der That bei den Antiken gefunden, wo es nebenbei bemerkt, durchaus nicht selten vorkommt [4]), ist sehr die Frage. Seit Jean Goujon seine, mit einem ähnlicheren, nur noch weitaus pompöseren Draperienarrangement geschmückten, Prachtcaryatiden im Louvre aufgestellt, haben letztere nicht aufgehört, die Künstler zu beeinflussen, reicher oder matter von denselben reproducirt zu werden [5]). Gerade

[1]) Wir denken dabei immer nur an das Stuttgarter Modell oder ebenfalls an den Zächerl'schen Sandsteintorso, aber niemals an das Schletterer-Hagenauer'sche Sculpturwerk.

[2]) Fälschlich Calliope Nr. 2. S. Katalog Sacken & Kenner Nr. 156, namentlich zu vergl. die Anordnung der Falten unter dem linken Arm.

[3]) Das Attribut der Doppelflöte kommt der Euterpe zu. „Obige Stelle citirt nach Weiss, Costümkunde II. 976. Die Abbildung der „Flora des Capitols“ an diesem Orte ist einem Werke entlehnt, dessen schon oben S. 44, Note 5, gedacht worden ist. Es ist möglich, dass Beyer irgend eine Abbildung dieser Figur besass.

[4]) S. z. B. Cavaceppi, I. Taf. 16. Mus. Pio-Clem. I. Taf. 11 III Taf. 51, Mus. Chiaram. I. Taf. 26, Clarac, Mus. de sculpt. IV. 599, 603

[5]) S. z. B. Die Radirungen Jean Lepautre's. Jean Goujons Caryatiden abgebildet bei Clarac I. Taf. 22, 44, 45.

in den Tagen Beyer's brachten sie französische Meister mit Vorliebe bei ihren wirklichen oder nur gedachten Architekturen an [1]); etwas später als Beyer in den Schönbrunner Arbeiten verwendete sie Jacques Louis David als Hintergrund seiner schon erwähnten malerischen Darstellung des Paris und der Helena. Dies führt uns auf den Zusammenhang des Hofstatuarius mit der französischen Malerschule.

Zusammenhang Beyer's mit der französischen Malerschule.

Die Egeria.

Wen hat sie nicht entzückt, die reizende Egeria [2]), die liebliche Nymphe des „schönen Brunnens", wenn er ihren schattigen, duftdurchwehten Hain betreten! Wie schnell weichen die beim unerwarteten Anblick der pessinuntischen Göttermutter Cybele, welche in hehrer Ruhe dem Brunnenhäuschen gegenüber auf ihrem Sockel thront, mit gewissen flauen Reminiscenzen an Freimaurer, Illuminaten und Rosenkreuzer wie ein Gespensterschauer über die Seele gekommenen mysthischen Empfindungen, wird er des Frauenbildes von mehr üppigen als zarten Formen gewahr, wie es mit einer Neigung und sanften Wendung des Hauptes, in ungezwungener Lage auf ihren Felsen hingegossen, ein Füllhorn im linken Arm, niederblickt in die Muschel, in welche aus der von ihrem rechten Arm umfassten Urne ein Wasserstrahl hinunterquirlt und plätschert! Während durch ein Jahrhundert hindurch das Buschwerk und der Baum hinter ihrer Nische jahraus jahrein sich entfärbt und entblättert und wieder begrünt hat, Generationen an ihr vorübergewandelt sind, heute als Kinder, morgen als Jünglinge, als Männer mit Kindern in der Hand, die morgen wieder als Erwachsene ihr nahen sollten: ist sie selbst, mehr noch wie die anderen Marmorbilder im Garten, Dank dem harten Korn ihres Marmors, ungeschädigt von den Einflüssen des Klimas dieselbe geblieben bis auf den heutigen Tag, in demselben Glanze erstrahlend, in welchem das Auge des Künstlers sie geschaut, dessen Hand sie dem Steinblock entrungen [3]). Durch ihre Schönheit allein übte und übt sie immer noch eine grosse Anziehungskraft auf den Beschauer von heute, während die meisten ihrer steinernen Gefährten, weil die Ideenwelt längst verklungen und verrauscht, welche sie

---

[1]) S. z. B. Barbault's „Le plus beaux monuments de Rome ancienne". 1761 fol., dann auch die Radirungen von Saint-Non.

[2]) Publ. in Oesterr. Merkw. I. Taf. IX., auch in der Monogr. des k. k. Lustschlosses Schönbrunn.

[3]) Der linke Fuss scheint abgebrochen aber wieder angekittet worden zu sein.

so wie die letzteren den Weltbürgern von damals belebt und durchgeistigt, völlig interesselos geworden sind den Söhnen einer von ganz anderen Gedanken getragenen und durchwehten Zeit!

Keine Originalität in der Conception.

So lieblich und anmuthig die Nymphe aber auch sein mag, so wenig zeigt sie sowohl betreffs ihrer Attribute als bezüglich ihrer Gesammtanordnung eine leise Spur von Originalität. Einer Gattung angehörig, deren Stammbaum in letzter Linie wahrscheinlich auf die beiden antiken Bildwerke des Nil und des Tiber zurückreicht und deren Individuen seit der Renaissance in betäubender Menge die Paläste und Gärten der Grossen bevölkerten, hat sie ihre unmittelbaren Ascendenten wohl in einigen ähnlichen Figuren auf den Bildern von Jean François De Troy. In dessen „Le Gouvernement fidèle“ zum Beispiel ist eine zu finden, mit welcher die Egeria, was die Anordnung der Beine und des rechten Armes betrifft, vollständig übereinstimmt [1]). Uebrigens fehlt es auch in den Werken anderer französischer Maler der damaligen und der Zeit, welche der letzteren unmittelbar vorhergegangen, nicht an mehr oder weniger ähnelnden Vorbildern [2]).

Bilder von de Troy.

Beyer's Hesperidenmodell und A. Coypel's Bild Jakob und Laban.

Von der „Hesperia und Arethusa“ war als einem Werke Hagenauer's schon zuvor die Rede. Das Beyer'sche Modell dafür [3]) ist, abgesehen davon, dass die sitzende Figur wahrscheinlich nach irgend einer Galathea-Darstellung bei Sandrart, Montfaucon oder Lippert etc. [4]) gebildet, was die Gesammtanordnung im Allgemeinen und die der stehenden Figur im Besonderen betrifft, aufgebaut nach dem Muster der Hauptgruppe in Antoine Coypel's Bilde „Jacob und Laban“ [5]). Wie dieser Meister und Simon Vouet schon vor ihm [6]), so lässt auch Beyer seine Marmorwie nicht minder seine Porzellangestalten — wir kehren damit zu letzteren zurück — die Beine mit dem innigsten Anschmiegen

Gewisse Eigenthümlichkeiten der Anordnung identisch mit denen eines Vouet und Coypel.

[1]) Das Blatt ist gestochen von Cochin. Eine andere Figur, mit welcher die unsere nur bezüglich des rechten Armes mit der Urne übereinstimmt in desselben Meisters „Susanne im Bade“ (gest. v. Eichell)

[2]) S. z. B. Ch. de la Fosse's „Raub der Proserpina“, gest. von Lempereur, Lemoyne's „Ovid. Fast. I.“, gest. v. Cars.

[3]) Oesterr. Merkw. II. Taf. IV.

[4]) Sandr. II, II. Taf, 1. „ein Bildnus aus einer vortrefflichen Statue in Lebensgrösse, in welcher unter andern die Vollkommenheit des Leibs und Angesichts einer schönen Frauensperson mag betrachtet werden“. S. auch Montfaucon I. Taf. C. u. CI., Lippert I, Nr. 64. Mus. Flor. II. Taf. XLVIII, Nr 2.

[5]) Gest. v. Jean Audran.

[6]) S. dessen „Oeuvres divers. Dorigny sc.“ Paris 1644—47. 2 voll. Fol. Taf. 75.

des einen an das andere sich kreuzen [1]); er giebt seiner „Lenae“ [2]) dieselbe Haltung der unteren Extremitäten, wie Coypel der Galathea in seinem gleichnamigen Gemälde [3]) und imitirt betreffs der letzteren die Positur des im Bilde der Galathea auf dem Berge sitzenden, schalmeiblasenden Cyclopen in dem Faun unserer Wiener Gruppe, dem Cimbalschläger [4]), endlich dem Flussgott in der „Verwandlung der Daphne“ [5]), einem mit Hilfe der Abbildung in Maffei's Raccolta [6]) ermöglichten Plagiat von Bernini's Gruppe in der Villa Borghese. Den Frauen in allen eingangs des IV. Abschnittes erwähnten bacchischen Porzellangruppen, die in der k. k. Akademie der bildenden Künste nicht ausgenommen, ebenso der Lenae, so wie der Fries'schen Ariadne giebt er entweder an den Armen oder an den Beinen, oder an Armen und Beinen als Schmuck ein eigenthümliches Schellenband, welches unter all den, seit Pierre Brebiette und Raymond La Fage entstandenen, bacchischen Darstellungen nur noch zu finden bei den Bacchantinnen des Gerard de Lairesse [7]) und denen im „Bacchustriumphe“ [8]) gemalt von dem, während Beyer's römischer Jahre als Director der Académie de France dorthin gekommenen, Charles Natoire.

Ein gewisser Schmuck der Beyer'schen Bacchantinnen.

Charles Natoire's Triumph des Bacchus.

Indem wir uns vorbehalten auf die Porzellanstatuetten im Allgemeinen, weil sie unsere Annahme in Bezug auf Beyer's Lehrer in der Plastik wesentlich festigen, nochmals zurückzukommen, verfolgen wir einstweilen die mit Natoire's Namen gegebene Spur weiter. Die Ceres in der Gruppe „Ceres und Dionysos“ [9]) trägt unter dem schon oben beschriebenen, vorne mit einem Knoten zusammengehaltenen, Obergewande eine Tunica mit einer breiten, faltigen Binde als Gürtel und über letzterem am Oberkörper ein ganz eigenthümliches Arrangement: Eine etwas schmälere Binde um den Hals und dann kreuzweise über die Brust gelegt, an der Kreuzungsstelle durch einen Knoten oder Ring zusammen gehalten, ein Costümstück, welches zum Beweise, dass das

Gewandmotiv bei der Gruppe Ceres und Dionysos.

[1]) S. z. B. die „Helena“, dann eine Nymphe am Neptunbrunnen und vgl. damit einzelne Frauenfigürchen in den „Bacchantengruppen“.

[2]) Neue Muse. 3.

[3]) S. den Stich von Simonneau oder Schenk.

[4]) Neue Muse. 4.

[5]) Ibid Nr. 9.

[6]) Taf. 81.

[7]) Opus elegantissimum Taf. 13.

[8]) Le triomphe de Bacchus, gest. von Cl. Duflos.

[9]) Nr. 4.

Bildwerk von Beyer modellirt worden, allerdings etwas miss⸗ standen, verschwächlicht und verschliffen auch an der von Kinin ausgeführten Gruppe Mars und Minerva [1]) sich findet. In den W ken der gleichzeitigen Maler, zumal der französischen, kömmt soeben erwähnte Motiv ziemlich häufig vor, so bei Cha Nicolaus Cochin [2]) bei Greuze [3]), endlich bei Joseph Fratrel, d Hofmaler des Königs Stanislaus in Nancy, welcher u. A. a „durch die Art, seine Falten zu legen", sich einen grossen I erworben hatte [4]). Es ist französisch, wenn auch nur eine Wei entwickelung gewisser costümlicher Usancen der späteren ita nischen Malerschulen ebenso wie jener breite Gürtel, zu sei charakteristischen Form namentlich ausgeprägt in den Werl u. A. eines Pietro da Cortona, Conca, Ciro Ferri [5]).

Bei der Gruppe Mars und Minerva. Vorkommen desselben in den Werken franz. Maler.

Bei den Ausläufern der spät-römischen Malerschule.

„Durch dieses und des Carlo Maratta obscure Nachfol war die römische Schule, auf die tiefste Stufe des Verfalles her gesunken, als er nach Rom kam einzig und allein repräsent Die Künstler, baar jeglicher Vorahnung des Ideals, oder o irgendwie vom letzteren Kenntniss genommen zu haben, s naturgemäss beherrscht vom Geschmacke ihrer Zeit; sie glaul wahr zu sein, wenn sie der Mode folgen. Er lernte nic vor den Fresken der grossen Meister; er sah in Rom nichts die lebenden Maler" [6]). Was mit diesen Worten Charles Bl vom Natoire sagt, gilt, allerdings, Gott sei Dank, nur zu ein sehr geringen Theil, auch vom ehemaligen Wiener Hofstatuari

Zusammenhang mit diesen.

Vielleicht erkennen wir, dass „die Manier der Roman und Pietro da Cortona, welche, nachdem sie über die Alpen h übergekommen, jener Schüler des Le Moine wieder nach Ital zurückgebracht, so zurückgebracht, wie sie die Künstler Fra reichs zu ihrem Gebrauche sich zurechtgemodelt, nämlich fran sisirt und infolge dessen verjüngt durch einen Zusatz von Anm und Esprit" [7]), letzterem nicht ganz fremd geblieben, wenn wahrnehmen, dass das Motiv seiner Aeneasgruppe eben dortl genommen ist, wie das der gegenwärtig im Louvre befindlich gleichnamigen von Pierre Le Pautre, resp. der Le Brun'sch

Die Aeneasgruppe und Ciro Ferri's Moses.

[1]) Nr. 29.

[2]) S. dessen „La Grâce", gest. von Nicollet.

[3]) S. dessen Diana, gest. v. Gaillard.

[4]) S. die von ihm radirten Blätter. Vgl. dazu Nagler IV. 4

[5]) S. die Flora dieses, gest. von Cesare Fantetti.

[6]) Vgl. Charles Blanc. Histoire des peintres. Ecole françai II. Charles Natoire. 2.

[7]) Idem ibidem.

... für die Arbeit dieses als Modell gedient ... Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend ... Raub der Helena" und der Hauptgruppe ... Francesco Romanelli's Gemälde im Louvre ... eine frappirende Aehnlichkeit besteht ... geführten Stoffes malerische Darstellungen, so die von ... Pietro da Cortona ... Giovanni Francesco Romanelli ... u. s. w. sind die unmittelbaren Vorbilder ... Parks und anderwärts aufgestellten plastischen ... nen, nicht aber sie, die allerdings auf den ... Hauptgruppen in jenen nicht ohne Einfluss gebliebene ... Hauptzierden der Loggia de Lanzi gehörige Meister... trefflichen Giovanni da Bologna.

... sind zu Ende. Wenn es unsere Aufgabe wäre, ... Geschichte Beyer's zu schreiben, so würden wir noch weit ... sein, dieselbe im Vorstehenden vollständig ... Wir müssten bei der akademischen Thätigkeit dieses ... Proteus etwas länger verweilen, welcher, ... ewig Projecte schmiedend, dabei nicht frei von etwas ... haftigkeit und dennoch schöpferisch und wohlthätig ... uns als eine echte Charakterfigur der zweiten Hälfte des ... hunderts erscheint [8]; wir müssten auf sein Wirken als ... rungs-Architekt [9]) etwas näher eingehen, von seinem ... die Basteien in Gartenterrassen (Horti pensili) zu ver... von der Anlage der Allee auf der Stadtumwallung ... Löwel- bis zur Schottenbastei erzählen [11]), desgleichen ... nicht zur Ausführung gelangten Vorhaben, auf ersterer ...

... Abbildg. der Le Pautre'schen Gruppe bei Clarac, Musée de ... III. Taf. 377. Vgl. Nagler IX, 30. — Die Beyer'sche Gruppe ... Nr. 5.

... Gestochen von Pietro Aquila.

... Abgebildet bei Clarac a. a. O. Beyer's Gruppe im Park. Nr. 28.

... 1594—1665. — Gestochen von Jean Audran.

... 1596—1669. — Gest. v. Pietro Aquila.

... 1610—1662, s. oben.

... 1632—1705. — Gest. von Beauvarlet.

... Vgl. über solche Charaktere Justi, Philipp von Stosch, in der ... f. b. Kunst. VII, p. 293 fgg.

... Zu einem solchen ernannt im December 1770. Cab.-Arch. ... A.-Nr. 4258.

... Akad. Archiv.

... Acten darüber im Cab.-Arch., Reichsfinanz-Arch. u. in d. Re... des k. k. Reichskriegsministeriums.

einen Cursalon oder, wie er sich ausdrückt, eine „Refraichissements-Boutique“ zu errichten [1]); wir hätten die Obliegenheit darzulegen was für Verdienste er sich in seiner obigen Eigenschaft um die Verbreiterung des Stephansplatzes dadurch erworben, dass auf seine Initiative ein Paar Häuser demolirt wurden, welche diesen gegen den Stock-im-Eisen zu einengten [2]); endlich was für Vorschläge er erstattet, um den Verheerungen der Wien, wenn sie durch Regengüsse angeschwollen, vorzubeugen [3]), auf diese Art auch seinen Beitrag liefernd zur Beantwortung einer Frage, welche seither schon öfters Stoff zum Nachdenken gegeben, aber bis heute noch keine befriedigende Lösung gefunden hat [4]). Auch das dürfte man nicht vergessen, an dieser Stelle anzuführen, dass sein Ansuchen zum Zwecke des Copirens Bilder aus der kaiserlichen Gemälde-Galerie in der Stallburg entlehnen zu dürfen, die Veranlassung ward, dass die Kaiserin deren Besuch erleichterte und persönlich die Art bestimmte, in welcher das Studium der Kunstwerke derselben gestattet werden soll [5]). Dies Alles liegt ausserhalb der Grenzen, welche der vorliegenden Schrift in Bezug auf Zweck und Ziel gesteckt sind. Aber nicht entschlagen können wir uns der Obliegenheit, vorzugsweise, ja wir können sagen, fast ausschliesslich nur von ihm zu sprechen, wo es gilt all' das über die plastische Verzierung von Schönbrunn darin Gesagte hier an deren Schlusse noch einmal kurz und knapp zusammenzufassen und zu ergänzen. Als er, von dessen Wirksamkeit in Stuttgart in den Erzeugnissen der Ludwigsburger Porzellanfabrik in Bezug auf den Styl eine Wendung zum Besseren datirt, an unsere in Rede stehenden Statuen die Hand anlegte, da waren jene bedeutenden Meister schon lange nicht mehr, welche in der Epoche kurz zuvor der Bildhauerkunst in Oesterreich Glanz verliehen. Der grosse Raphael Donner ruhte bereits zwei unddreissig, dessen Bruder Matthäus siebenzehn Jahre im Grabe [6]), Christoph Mader hatte zwölf, Balthasar Moll zwei Jahre früher

Der Stephansplatz. — *Die Wien.* — *Die k. k. Gemälde-Galerie.* — *Die Plastik in Oesterreich bei seinem Auftreten.* — *Die grossen Meister sind nicht mehr.*

[1]) Ibid.

[2]) Cab.-Archiv.

[3]) Reichsfin.-Archiv.

[4]) Die Ursache, welche besagtes Project hervorgerufen, findet sich auch erwähnt in der Schilderung der Wien als „Torrens“ bei Klopp, 1683, p. 222.

[5]) Vgl. Kunsthistor. Sammlgn. d. a. h. Kaiserhs. Engerth Beschreibendes Verzeichniss d. Gemälde. I, p. XLIX.

[6]) Vgl. über beide das Werk v. Kabdebo: Raphael u. Matthäus Donner.

das Zeitliche gesegnet [1]). Wie wir gesehen haben, färbt in den Werken der Gehilfen des Hofstatuarius, welche schwerlich viel von diesen Heroen beeinflusst oder gar deren Schüler und, wenn letzteres der Fall, die besten Schüler gewesen sind, eine ältere, längst im Niedergange begriffene Richtung eine Partie der genannten Decoration. Dass es nicht die Absicht seiner hohen Auftraggeber gewesen ist, ihr diese Färbung zu verleihen, dies, glauben wir, haben die vorhergehenden Blätter klärlich dargethan; dass es auch sein Vorhaben nicht gewesen, dürfte, soferne es aus dem bereits Gesagten noch nicht resultirt, aus dem im Weiteren noch Anzuführenden mit unzweifelhafter Sicherheit sich ergeben.

Die ältere an den Statuen sichtbare Richtung mit diesen kaum im Zusammenhange und weder in seiner, noch der Besteller Absicht.

Wir sahen, dass in einer Marmorstatue, u. zw. gerade in derjenigen, welche bisher noch am meisten — unvergessen geblieben, gewisser Beziehungen halber, in welche man sie mit der grossen Kaiserin gesetzt, die Empfindsamkeits-Epoche Spuren ihres Dagewesenseins zurückgelassen; dass andere stofflich mit der Malerei jenseits des Rheins zusammenhängen. Was von dieser soeben Genannten, gilt auch von der Hauptgruppe, welche dem in den Park eintretenden gerade gegenüber, von ihrem grünen Hintergrunde aus das Auge treffend wie ein mächtig erbrausendes plastisches Orchestertutti, am Fusse des Gloriettehügels sich emporthürmt. Oder ist es beim Anblick der Gruppe Neptun und Thetis, dieser gewaltigen Composition, nicht, als sehe man vor sich, in Stein übertragen und in das Colossale gesteigert, eine jener herrlichen Meeres-Idyllen und Meeres-Triumphe, in ihren Darstellungen der vier Elemente gemalt von einem Antoine Coypel oder Louis de Boullongne? [2])

Einfluss der Empfindsamkeits-Epoche und der französischen Malerei.

Die Hauptgruppe und die Bilder von Coypel und Boullongne.

Aber es war schon eine geraume Zeit vergangen, seit diese Maler gelebt und gewirkt [3]). Konnte ausser Beyer nicht auch noch

Andere von diesen beeinflusste Meister.

---

[1]) S. die betreffenden Artikel bei Nagler u. Wurzbach.

[2]) Beyer's Vertrag über die Hauptgruppe ward mit der General-Hof-Baudirection am 24. Febr. 1777 abgeschlossen. Staats-Archiv. Acten d. Gen.-Hof-Baudirection. In den „Programmes du Statuaire Beyer pour le grand bassin de Schoenbrunn“ (eigenhändige Bezeichnung des Fürsten Kaunitz) Akad. Arch. findet sich auch eine „Galathée und Acis“ eine „Amphitrite als Braut von Dauphinen in einen Schaar gezogen“. Vgl. damit die Hauptwerke obiger Meister Bei der ersteren sitzt sogar „Polipheme auf einem Felsen und spielet mit der Flute“. Das Bild in der akademischen Galerie Nr. 414, unserer Ansicht nach von Boullongne, scheint denselben Stoff wie die Schönbrunner Hauptgruppe darzustellen.

[3]) Ant. Coypel 1661—1722. L. de Boullongne 1654—1732. Vergl. über beide die Hist. des peintres. Ecole française.

Die Fontana di Trevi.

ein anderer Meister in seinem Schaffen von ihren Werken beeinflusst worden sein? Am 22. Mai 1762, drei Jahre nach der Abreise unseres Künstlers aus Rom, wurden an der Fontana di Trevi, deren Gewässer neunzehn Jahre zuvor aus den, an der Façade des Niccolo Salvi übereinander gethürmten, Blöcken zum ersten Male ungestüm hervorrauschten und seitdem, wie man sagt, in den nordischen Reisenden, welche davon getrunken, immer und immer wieder die Sehnsucht nach der ewigen Stadt erweckten, der Neptun und die Tritonen Pietro Bracci's und Philippo Valle's, welche er wohl in den Ateliers dieser Künstler gesehen haben wird, enthüllt [1]). Wäre der Papst nicht aus nationalen Rücksichten genöthigt gewesen, Italienern die plastische Verzierung des Brunnens zu übertragen, so würde sie, wie anderwärts ausführlich zu lesen, der u. A. durch die Restauration der neun Musen berühmt gewordene Franzose Lambert Sigisbert Adam [2]) unternommen haben, welcher in der dafür ausgeschriebenen Concurrenz den ersten Preis davon getragen [3]). Es war dies derselbe Meister, der im Verein mit seinem Bruder Nicolas Sébastien — er hatte noch einen dritten, François Gaspard mit Namen — die Centralgruppe im Bassin des Neptun zu Versailles ausgeführt [4]).

Die Gebrüder Adam. Centralgruppe im Neptunbassin zu Versailles.

Vergleichung der Beyer'schen mit den Werken dieser Meister in Potsdam.

Und nun vergleiche man z. B. die Formengebung in den, nachweislich von Beyer herrührenden, Bilderwerken mit der von L. S. Adam für Potsdam ausgeführten Gruppe der Fischerei [5]); man vergleiche die in demselben Garten aufgestellte Diana im Bade von François Gaspard Adam [6]) mit Beyer's Eurydice, desselben Meisters ebendort befindliche Minerva mit dem Cincinnatus des Hofstatuarius [7]) und man wird sich sofort darüber klar sein, bei welchen Männern dieser, was die Bildhauerei betrifft, in die Schule gegangen. Denn die soeben erwähnten Arbeiten des jüngsten unter den drei Brüdern Adam erweisen sich, unsere oben ausgesprochene

Antwort auf die Frage nach seinen Lehrern in der Plastik.

[1]) S. über die Fontana di Trevi Justi a. a. O. II. a. p. 149.

[2]) S. darüber Justi, Ph. v. Stosch a. a. O. p. 299.

[3]) Vgl. darüber René Menard, L'Art en Alsace-Lorraine p. 365 und das soeben erschienene Werk von H. Thirion, Les Adam et Clodion. Paris A. Quantin 1885 Quart. Leider konnten wir, da es uns erst zukam, als die Drucklegung dieser Schrift schon bis zum letzten Capitel vorgeschritten war, davon nur flüchtig und oberflächlich Kenntniss nehmen.

[4]) Abgebildet bei Menard a. a. O. und Thirion p. 112.

[5]) Abgebildet bei Thirion a. a. O. p. 104.

[6]) Ibid. p. 148.

[7]) Ibid. p. 162.

Transformations-Hypothese erhärtend, als Transformationen ebenderselben Antiken, wie die beiden Schönbrunner Figuren, welche seltsamerweise bei einander oder doch nicht weit von einander im Hain der Egeria aufgestellt.

Clodion.

Aus der Schule der Adam ist der Bildhauer Clodion hervorgegangen, nach Thirion „un des novateurs le plus hardis du XVIII[e] siècle, un chef d'école dont on peut apprécier plus au moins favorablement la manière, mais dont personne ne peut contester la grande habitude, le charme et la séduction“ [1]). Uebersieht man irgend ein Verzeichniss der Werke dieses Meisters [2]), so frappirt einen förmlich die Identität der von ihm in seinen Statuetten dargestellten Stoffe mit demjenigen, welche Beyer in seinen Porzellanfiguren zu formen liebte. Wir finden u. A. eine Vestalin, vor Allen aber Bacchantengruppen. Prüft man letztere auf ihre Aehnlichkeit mit der Beyer'schen in Bezug auf die Form, so ist dieselbe — abstrahirt man von dem Schellenband an den Beinen, welches bei den Clodion'schen nicht vorkommt — nicht abzustreiten [3]). Will man daher nicht annehmen, dass Beyer von dem etwas jüngeren Clodion beeinflusst worden sei [4]), so bleibt eben nichts Anderes übrig, als sich zu der Ansicht zu bekennen, dass jener mit diesem in eine und dieselbe Schule gegangen. Auch Clodion hatte an der Académie de France in Rom studirt zur Zeit da Charles Natoire an derselben den Directorsposten inne hatte [5]).

Aehnlichkeit der Statuetten dieses mit den Beyer'schen in Bezug auf Stoff und Form.

Meister aus einer Schule.

Einwirkung der Malerei auf die Plastik. Vermittler: die graphischen Künste.

Von der Einwirkung der Malerei auf die Plastik in den späteren Entwickelungs-Epochen ist schon oft gesprochen und geschrieben, mitunter die malerische Behandlung der Stoffe durch diese wohl auch als „stylistische Verirrung“ bezeichnet und aus letzterer den einzelnen Meistern gewissermassen ein Vorwurf gemacht worden. Von dem Gedanken beseelt, etwelchen ererbten und so oft schon breitgetretenen kunsthistorischen Phrasen möglichst auszuweichen, wenn auch, wir wissen dies wohl, demselben Durchweg zu genügen nicht im Stande, haben wir im Vorhergehenden den Versuch gemacht, an bestimmten Objecten zu zeigen, wie die Malerei, sei es direct, sei es mit Hilfe der verschwisterten Kunst

---

1) Thirion, Introduction, p 13.

2) Z. B. das in Seubert's Lexikon.

3) S. die betreffenden Tafeln bei Thirion u. vgl. namentlich die Abbildungen auf S. 233 und 285 mit den einschlägigen, oben besprochenen Tafeln der „Neuen Muse“.

4) Clodion lebte 1738—1814. S. die angeführten Quellen.

5) Ibid.

des Grabstichels und der Radirnadel bis fast in unser Jahrhundert herein die Sculptur beherrschte und leitete, ihren eigenen Styl dieser aufprägend sowohl durch die Reproductionen der eigenen, als durch die Wiedergaben der antiken plastischen Werke. Gypsabgüsse waren damals noch seltener und schwerer zugänglich wie heute; auch die Photographie existirte noch nicht. Beim Studium der Antike auf Stiche und Radirungen angewiesen aber mussten die Plastiker, selbst bei dem redlichsten Streben und Ringen nach einem reineren Styl, im Banne der Malerei befangen und gefesselt bleiben. Wer sich die Mühe nimmt, die Werke auch der späteren Zeiten auf diesen Punkt hin zu prüfen, dürfte überraschende Entdeckungen und Erfahrungen machen.

Unmöglichkeit sich von der Manier loszuringen erklärt.

Nachgewiesene Art, die Antike zu studiren Methode der Schule.

Nach dem, was wir über seinen Zusammenhang mit anderen Meistern vorgebracht, ergiebt sich all' Dasjenige, was oben etwa als Beyer's individuelle Weise die Werke der Malerei und die Antike zu studiren sich erwiesen haben mochte, als Methode der Schule, der Richtung, welcher er entstammt [1]). Es erscheint aber auch, wenn sich bewahrheitet, was wir gesagt haben, und was uns selbst betrifft, für erwiesen halten, damit zugleich eines der Bänder blossgelegt, welche mit der französischen Kunst in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts verknüpfen die classicistische Richtung der Plastik in Oesterreich, auch die Zauner und Fischer, welche erst durch den Hofstatuarius aus ihrem bisherigen Dunkel emporzutauchen Gelegenheit erhielten und später dafür in stylistischer und schöpferischer Beziehung über ihn sich Gott weiss wie erhaben zu dünken den Mangel an Selbsterkenntniss besassen [2]).

Zusammenhang der classicistischen Schule Oesterreichs mit der französischen.

Dass die Schönbrunner Werke, sofern sie vom Erfinder und Leiter der ganzen Anordnung herrühren [3]), wie die Arbeiten

Charakter der Schönbrunner Arbeiten soweit sie von Beyer.

[1]) François Gaspard Adam's Jupiter in Potsdam (Thirion p. 122) sitzt z. B. ebenso wie die Figur von Beyer), für welche wir oben im Polyphem des Bildes n. Coypel das Muster gefunden.

[2]) Wenigstens lässt sich dies in Bezug auf den einen der beiden documentarisch nachweisen. In einer Eingabe an den Fürsten Kaunitz, worin er um die erledigte Professorstelle bittet (18. März 1780), spöttelt Fischer über die „hundertmal aufgewärmten Minerven und Endimionen, und Faunen unserer grossen Zecherl und Platzer und Berger und Beyer." Akad Archiv.

[3]) Euterpe 2; Ceres und Dionysos 4; Angeronia 6; Jason 7; Aspasia 8; die Bacchantinnen 10 und 11; Apollo 12; Meleager 17; Perseus 25; Flora 27: Raub der Helena 28; die Bellona (in der Gruppe) 29: der Cincinnatus, die Eurydice, die Cybele und die Egeria.

7*

oben erwähnten französischen Meister bereits derselben Rich- [illegible] angehören, deren Name soeben ausgesprochen worden ist, [illegible]n in denselben auch die Herbheit des eigentlichen Classicismus [illegible] durch einen Hauch vom Angenehmen, Reizenden und Picanten [illegible] Rococo gemildert wird, bedarf wohl nach Allem, was bisher [illegible]sagt worden ist, keines besonderen Beweises mehr. Nichts- [illegible]stoweniger darüber noch ein Paar Worte. Was wir bei Nagler [illegible]r Pietro Berettini da Cortona lesen von dem ungemein leichten [illegible]ent ohne Tiefe, der anscheinend fruchtbaren Einbildungskraft [illegible] veritabler Armuth des Geistes [1]), gilt von seinen Lehrern [illegible] Nachfolgern in der Plastik nicht weniger wie von Johann [W]ilhelm Beyer. Aber, um gerecht zu sein, war, was jenes Zeit- [illegible]ter von den Künstlern vor Allem forderte, an den Kunst- [illegible]rken am meisten schätzte, in der That eigenes Erfinden, [sch]öpferische Kraft? Während an den Schönbrunner Werken [illegible]arbeitet wurde, veranstaltete die Wiener Akademie der bilden- [illegible]n Künste die zweite Ausgabe von Winckelmann's „Geschichte [illegible]r Kunst des Alterthums" [2]). Zwanzig Jahre zuvor waren des- [illegible]lben Autors „Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke" [illegible]chienen [3]).

Der damaligen Meister derselben Richtung überhaupt.

Winckelmann's Gedanken über die Nachahmung. 2. Ausg. seiner Gesch. d. Kunst des Alterthums.

Wie unser Meister das Evangelium von der Nachahmung [illegible]predigt hat in That und Wort, ist oben bereits gezeigt worden. [A]us „Oesterreichs Merkwürdigkeiten" erfahren wir, dass, wie anderen Liebhabern und Künstlern", auch ihm Rom als der geeignetste [O]rt erschienen, „seine Einsicht zu erweitern und seinen Geschmack [z]u berichtigen"; dass er „das Ideal der höchsten Macht im [J]upiter des Phidias, der männlichen Schönheit im vaticanischen [A]pollo, der weiblichen in der mediceischen Venus" gesucht. Noch [i]n späterer Zeit forderte in der „Neuen Muse" [4]) er, der doch von [d]er Kunst Frankreichs und Italiens seinen Ausgang genommen, [n]iemals mit sich selbst zufrieden und stets nach Vervollkommung [s]trebend, seine Zeitgenossen auf, die „Ketten des verdorbenen [G]eschmackes, welche diese Länder ihnen auferlegt, von sich zu werfen und auf den Pfad des ewig schönen Antiken zurückzu- kehren". Während uns mancher unter den oben erwähnten berühm- ten Plastikern des vergangenen Säculums, vor Allen der einzig dastehende Georg Raphael Donner vorderhand ein Räthsel bleibt

Beyer ein Classicist und die Schönbrunner Werke wie die Ludwigsburger Statuetten bereits Classicismus.

[1]) I. 485.
[2]) 1776. S. darüber Lützow, Gesch d. Akademie. p 63.
[3]) 1755 - 1756.
[4]) fr. 17 fgg.

bei dem dichten Schleier, welcher ihn umgiebt und auch durch die neuesten Forschungen noch nicht sonderlich gelüftet worden ist, sind wir bei Johann Wilhelm Beyer, wo es darauf ankommt, ihm in der Kunstentwicklung seiner Zeit den ihm gebührenden Platz anzuweisen, in einer weitaus besseren Lage. Als einen Classicisten, als einen Meister, welcher sowohl in Stuttgart als auch bei uns zum ersten Male mit Bewusstsein darnach gestrebt, den Principien des Classicismus zur Durchführung zu verhelfen, haben wir ihn selbst, als Werke, welche die Periode der Nachahmung der classischen Werke inauguriren, an denen er nach besten Kräften zur Ausführung zu bringen gesucht, was er für richtig erkannt und für geeignet von der Manier zu befreien, haben wir seine Statuetten für die Porzellanfabrik von Ludwigsburg, vor Allem aber seine Arbeiten für den Park von Schönbrunn sowohl ihrer Erfindung als auch ihrer Ausführung nach, soweit diese von ihm herrührt, fortan zu achten und zu ehren.





INHALTS-VERZEICHNISS.

Seite

I. Capitel. Des Hofstatuarii Beyer Vorleben. Geburtsort. Vater. Friedrich II. von Gotha. Friedrichsthal. Hofgärtnerei. Jugendeindrücke. Studien und Erfolge des Mannes. Die „Neue Muse". Sachsen-Gothaischer Garten. Lehre. Anstellung in Stuttgart. Dresden. Paris. Rom. Stipendium. Studium der Architektur, der Malerei. Statuaire. Werke dieses und die der französischen Malerei. Erhöhung des Stipendiums. Uebermittler des letzteren. Rückreise. Florenz. Stuttgart. Anstellungsversprechen. Folgen von dessen Nichterfüllung. Römische Geldcalamitäten und deren Ursache. Abbé Miloni als Nothhelfer. Pfändung der in Rom zurückgelassenen Effecten. Gothaer Erbschaft. Klage beim Oberhofmarschallamte. Definitive Anstellung. Lehrer des Künstlers. Listen der Ecole des Beaux-Arts. Charles Coypel. „Ehrendecret" in Wien. Gehalt und Ausgrabungen daselbst. Funde und deren gegenwärtiger Standort. Die Büsten im Belvedere. Evangelium von der Nachahmung der Alten. Bitte um den Titel eines Hof- und Naturalien-Antiquarii. Qualifications-Begründung. Verkehr in Italien. Ridolfino Venuti. Carl Eugen in Rom. Winckelmann. Project einer deutschen Akademie in Rom. Académie de France. Natoire. De Troy. Accademia Ercolanense. Portici. Florenz. Bologna. Württembergischer Statuaire. Plastische Arbeiten. Gemälde. Ludwigsburger Porzellanfabrik. Apostel des Classicismus. Schüler Oehlenheinz. R. F. Fischer. Académie des Arts. Brüche im Württemberger Lande. Kurze Lehrthätigkeit. Uebersiedelung nach Wien. Ursache. Montmartin's Ersparungs-Tendenzen. Reise des Herzogs nach Venedig. Gegangen oder gegangen worden? Auftauchen in Wien. Promemoria über die Porzellanfabrik. Gehalt. Relative Höhe desselben erklärlich. Kabdebo's Ansicht unhaltbar. Gabriele Beyer war eine veritable k. k. Kammerdienerin. Vermählung. Scheidungsklage. Die Anstellung war kein Schürzenstipendium. Beyer und seine Gesellen . . . . . . 1—19

II. Capitel. Statuen- und Künstler-Material. Schicksal der Statuen in Bezug auf Werthschätzung. Jetzt. Einst. Neuerliche Schätzung in Sicht. Erlöschen des Interesses und die Ursachen davon. Romantik und Revolutions-Legende. Die „Kunstwissenschaft". Deren muthmassliches Verhalten in der Zukunft. Architekt und Bildhauer bei

Seite

der Anlage des Parkes. Hohenberg's Pläne. Caserta. Kaunitz's entscheidendes Votum in Bezug auf Stoff und Form der plastischen Darstellungen. Concurrenz und Ueberschläge. Obsiegen Beyer's. Aufträge. Vollmachten. Zahl der Gehilfen. Der Sterzinger Marmor. Die in solchem bereits ausgeführten Monumente. Der Vorläufer der „Tiroler Marmor- und Phorphyr-Gesellschaft". Innsbrucker Triumphpforte. Verlegenheiten. Die Mareither Felsen Modus der Beförderung bis Wien Fuhrleute. Die Aichinger in Hall. Transportkosten einst und jetzt. Umladen bei der Haller Saline. Vasen- und Hermen-Projecte. Project der Vasen-Reliefs à la Rubens' Maria de'Medici, Die Gesellen. Vignette in „Oesterreichs Merkwürdigkeiten". Verzeichniss in der „Monographie des k. k. Lustschlosses Schönbrunn". Roman Booss. Marmorbestellung des Kurfürsten von Bayern. Profit des Landes. Der Mucius Scävola. Fischer. Die Artemisia. Schletterer, Hagenauer. Dessen in eigenen Accord und von Beyer übernommene Arbeiten. Altersverhältnisse. Platzer. Keine „Berufungen". Brutus und Lucrezia. Stellung der Künstler dem Hofstatuarius gegenüber. Nochmals die Altersverhältnisse. Zächerl. Prokop. Das Storck'sche Aeneas-Modell ist Beyer's Arbeit. Grösse der Beyer'schen Porzellanstatuetten. Herkunft der Gesellen und deren künstlerische Qualität. Posch. Zächerl. Zächerl's Artemisia. Die Schletterer-Hagenauer'sche. Prokop- und die Aeneas-Gruppe. Zauner. Fischer. Schletterer. Platzer. Weinmüller. Booss. Kininger und sein Aesculap. Hagenauer und seine Werke. Die Hesperiden und die Diana. Die Künstler von Schönbrunn und die von Versailles. Kaunitz's Urtheil über Beyer. Ursache des Missglückens einzelner Statuen . . . . 20—40

III. Capitel. Oesterreichs Merkwürdigkeiten. Beschreibung des Werkes. Die Titel. Die Prudentia. Anzahl der Blätter. Vignetten. Kupferstecher. Verballhornte Namen. Tribus, Conti, Kreutzinger, Sigrist. Krüger, Rode. Glassbach. Leybold, Schlotterbeck. Reinsperger, Haubenstricker. Publicirte und nicht publicirte, für Schönbrunn und nicht für Schönbrunn bestimmte, nicht ausgeführte, nicht nach Beyer's Project ausgeführte Statuen. Cesare Ripa's Ikonologie. Autorencitate und Autorenlectüre. Textcompilationen aus Hederich's Lexikon. Dieses selbst. Die 2. Ausgabe. Bedeutung des Buches für die Kunstentwickelung der damaligen Zeit. Andere Textesquellen. Lippert's Dactyliothek. Montfaucon's Antiquité expliquée. Sandrart's „Teutsche Akademie". Das Museum Florentinum. Bayle's Historisch-kritisches Wörterbuch. Die Dacier'sche Plutarchausgabe Die beiden dreifigurigen Gruppen. P. Le Pautre's Aeneas. Wiedewelt's Gruppen in Fredensborg Ursache der Vielbegehrtheit von Raptus-Darstellungen. Ovid's Metamorphosen. Der Erfolg von Blumauer's Aeneis. Woher die Bekanntschaft des Publicums mit dem Inhalt der Aeneide Virgil's? Rowe's Fortsetzung des Plutarch. Urtheil des Uebersetzers darüber. Dacier's Leben des Hannibal. Rowe's Aeneas-Biographie und die Aeneas- und Parisgruppen Beyer's und Wiedewelt's. Beyer's gelehrter und künstlerischer Apparat. Bedeutung einzelner Bücher darunter. Statuarischer Schmuck der französischen Schlösser und des von Schönbrunn. Unterschied in den dargestellten Gegenständen.

Seite
Ursache. Einzelne Statuen Kinder desselben Geistes wie die Werke Jacques Louis David's. Eindruck dieser auf den Historiker. Reminiscenzen. Historischer Charakter des Schönbrunner Decorations-Ensembles . . . . 41—58

IV. **Capitel. Die Porzellanfiguren von Ludwigsburg.** Hilfsmittel zur Erkennung der nach Bayer's Modellen gearbeiteten Stücke. Die Gruppe in der Wiener Akademie. Urtheile Kabdebo's und Krell's darüber. Die Tafeln „der Neuen Muse". Ausführungen in Porzellan. Der Harpocrates in der Wiener Akademie. Die Fries'sche Ariadne Antike Vorbilder der letzteren und anderer Figuren. Verschiedenheit in der Anordnung der Beyer'schen und der antiken „Drei Grazien". Beyer's beliebtes Trachtenmotiv im antiken Vorbilde. Vorbilder des Amor und der Leda. Transformiren und Transformation. Die „Flucht der Syrinx." Vorbild derselben im Montfaucon. Vorbilder des Cimbalschlägers und der Lenae, der Ariadne und des Syrinxbläsers. Beyer's Studium der Antike war eigentlich ein Studium des Montfaucon und Lippert. Werke wie diese förderten fast ebenso sehr der Künstler Manierirtheit wie das „Studium der Antike" . . . . 59—65

V. **Capitel. Die Statuen im Garten-Parterre.** Modelle für dieselben, Verloren gegangene und erhalten gebliebene. Der Jason des Herrn Hofrathes Birk. Die Dautwitz'schen Statuetten. Die Ludwigsburger Porzellanfiguren. Eintheilung des Parterres. Die Artemisia und der Scaevola. Anordnung der Figuren. Erfinder der Musik. Brutus und Lucrezia und die Allegorien von Krieg und Frieden. Beschützerinnen des Landbaues. Repräsentantinnen einer weisen Regierung nach Innen, Sinnbilder der Kraftentwickelung nach Aussen. Die Flora und die Angeronia. Hercules und Omphale. Der Aesculap und der Apollo. Der Meleager und der Hannibal. Die natur- und die culturhistorische Partie des Parkes. Die Sibyllengrotte, der Hesperidengarten. Erinnerungen an das macedonische Weltreich. Carthago und Rom. Die Cybele und der Cincinnatus. Die Eurydice. Der Kern der ganzen Anlage erklärt durch eine Stelle im Dacier'schen Hannibal. Die Sentimentalitäts-Epoche. Thränenreiche Dichtungen. Adäquate Kunsterzeugnisse. Die ihre Todten oder deren Aschen- beziehungsweise Leichenbehälter betrauernden Heroen und Heroinen. Beyer's Artemisien und Cleopatren. Die Artemisia. Kein Porträt. Der Unterschied in der Gewandung beim Modell und bei der Statue. Angebliche Ursache davon unwahr. Zächerl's Figur. Ein ähnliches Histörchen. Urbilder. Ein Stich von Cochin. Montfaucon. Die Bacchantinnen. Cybele. Crispina. Angeronia. Janus und Bellona. Mars und Minerva. Die antike sogenannte Caius-Cestius-Gruppe. Nicht individuelles Barocco, sondern Nachahmung von angeblichen „Alten". Alexander und Olympias. Das antike Muster. Zweifelhafte Porträtähnlichkeit. Der Aesculap. Die Omphale. Ceres und Dionysos. Sandrart. Die Hygiea. Meleager, Mercur und die Opferpriesterin. Urbild der letzteren. Der Perseus und die Flora, so wie deren Urbilder. Die Aspasia-Athene und deren Helm. Der Paris und der Hercules. Die Eurydice. Die Vestalin, der Hannibal, die Sibylla Cumana und der Hannibal

Seite

nicht gelungen wegen Mangels an Vorlagen. Eigenthümliche Gewandmotive. Die Euterpe. Das Dautwitz'sche Modell einer Rückkehr und einer Jasongruppe. Die Dautwitz'sche Bacchantin. Die Artemisia, Bellona und Ceres. Obige Motive Kriterien dafür, ob ein Werk von Beyer oder nicht. Das Gewandknoten-Motiv, bei der Antike, bei französischen Meistern. Zusammenhang Beyer's mit der französischen Malerschule. Die Egeria. Keine Originalität in der Conception. Bilder von de Troy. Beyer's Hesperidenmodell und A. Coypel's Bild Jakob und Laban. Gewisse Eigenthümlichkeiten der Anordnung identisch mit denen eines Vouet und Coypel. Ein gewisser Schmuck bei den Beyer'schen Bacchantinnen. Charles Natoire's Triumph des Bacchus. Gewandmotiv bei der Gruppe Ceres und Dionysos, bei der Gruppe Mars und Minerva, in den Werken der französischen Maler, bei den Ausläufern der spätrömischen Malerschulen. Zusammenhang mit diesen. Die Aeneasgruppe und Ciro Ferri's Moses. Der Raub der Helena und Romanelli's Raub der Sabinerinnen. Unmittelbare Vorfahren der diversen Raptus-Darstellungen. Anderweitige Thätigkeit Beyer's. Verschönerungs-Architekt. Die Basteien. Alleen auf denselben und das Project eines Cursalons. Der Stephansplatz. Die Wien. Die k. k. Gemälde-Galerie. Die Plastik in Oesterreich bei Beyer's Auftreten. Die grossen Meister sind nicht mehr. Die ältere an den Statuen sichtbare Richtung mit diesen kaum im Zusammenhange und weder in seiner, noch der Besteller Absicht. Einfluss der Empfindsamkeits-Epoche und der französischen Malerei. Die Hauptgruppe und die Bilder von Coypel und Boullongne. Andere von diesen beeinflusste Meister. Die Fontana di Trevi. Die Gebrüder Adam. Centralgruppe im Neptunbassin zu Versailles Vergleichung der Beyer'schen mit den Potsdamer Werken dieser Meister. Antwort auf die Frage nach seinen Lehrern in der Plastik. Clodion. Aehnlichkeit der Statuetten dieses mit den Beyer'schen in Bezug auf Stoff und Form. Meister aus einer Schule. Einwirkung der Malerei auf die Plastik. Vermittler: die graphischen Künste. Unmöglichkeit, sich von der Manier loszuringen, erklärt. Die nachgewiesene Art die Antike zu studiren Methode der Schule. Zusammenhang der classicistischen Schule Oesterreichs mit der französischen. Charakter der Schönbrunner Arbeiten so weit sie von Beyer, so wie der damaligen Meister derselben Richtung überhaupt. Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung.“ Die 2. Ausgabe seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“. Beyer ein Classicist und seine Arbeiten für Ludwigsburg und Schönbrunn bereits Classicismus . . . . 66—92



Druckfehler.

Auf Seite 35, Zeile 8 von oben, sind die Worte „anderer als“ zu streichen, desgl. auf Seite 40, Zeile 16 von oben, das Wort „sie“. — Auf Seite 56 lies in der zweiten Marginal-Note „derselben“ für desselben. — Auf Seite 72, Zeile 9 von unten, lies „Bilden“ für Bild.





